الكاتب الأعزل والقارىء المُسَلّح

رياض نجيب الريّس

■ بين أكوام الكلام الذي قرأته عن سلمان رشدي وروايته « الآيات الشيطانية » في صحف العالم المختلفة طوال الأسابيع الماضية ، صفعني قول للمخرج السينمائي الراحل الأسباني الأصل لويس بونويل يقول : « إنني أعطي حياتي لأي انسان يبحث عن الحقيقة ، لكنني على استعداد لأن أقتل أي انسان يعتقد أنه وجد الحقيقة » .

توقفت عند هذا الكلام متسائلاً أنا وغيري عن معنى قضية سلمان رشدي ومأساته بالنسبة الى الكاتب العربي ، ونحن في العُشر الأخير من القرن العشرين . لأنه اتضح لي أن كل أطراف النقاش في هذه القضية تتصرف كأنها وحدها تملك الحقيقة . وإذا بتلك الحقيقة صندوق مختوم بالشمع الأحمر ، لا يُفتح الا إذا كُسِر . لكن إذا أنعمنا النظر في هذه « الحقيقة المُغلَّفة » ، وجدنا أن الشمع قد ذاب عنها مئات المرات ، وأن الختم قد كُسِر مئات المرات منذ ١٤٠٠ سنة والى اليوم .

كما اتضح ايضاً من خلال قضية سلمان رشدي المتشعبة أنه لم يعد هناك عازل في الحياة الثقافية والفكرية بين الكاتب المعاصر وبين السياسة والتاريخ . كذلك لم يعد هناك في عالم حديث رَحب واسع الأرجاء كعالم اليوم أية مخابىء ، كما ليس فيه أي يقين . إننا في عصر الكاتب العاري الأعزل والفكرة المُشكِكة .

هنا لم يعد من الممكن تحقيق مقولة الأصوليين والسلفيين الداعية الى بناء الاسوار العالية وتشييد الحصون والقلاع في وجه الفكر الحر والعقل المستنير ، فحرية المعتقد لا يقابلها أبداً من طرف آخر الحد من حرية التعبير . وما دام للسلفية الأصولية انصارها ومتعصبوها ، فيجب أن يبقى للمدافعين عن الحرية ــ كِتَابة ونشراً وتعبيراً ــ موقف لا يخجلون أو يخافون منه مهما بدا السيف في هذه الأيام العصبية ، أطول حداً وأصدق إنباء من الأقلام والكتب .

في عصر الكاتب العاري الأعزل والفكرة المُشكِكَة هناك القارىء المُسلّح . وفي هكذا عصر ليس هناك من كاتب يكتب في فراغ تاريخي . لذلك أوقع سلمان رشدي نفسه في مأزق التاريخ الذي نصبه لنفسه ، على الرغم من أنه من أكثر الروائيين معرفة وارتباطاً بالتاريخ . وقد أكد هذا الواقع في روايته الأولى « أطفال منتصف الليل » وروايته الثانية « العار » . وعندما جاءت روايته الثالثة « الآيات الشيطانية » فقد رشدي فجأة حسه التاريخي وسقط في لا مسؤولية تشويه التاريخ ، وتجاهل باحتقار مشاعر الناس الذين يعنيهم هذا التاريخ بل و يكوّن مجموعة قيمهم الحضارية والاجتماعية والثقافية كلها .

هؤلاء الناس هم المسلمون ــ وتحديداً مسلمو شبه القارة الهندية من الذين يقرأون الانكليزية والذين هم جمهرة قراء رشدي أصلاً .

صحيح أن سلمان رشدي هو روائي ، وأن « الآيات الشيطانية » هي رواية وصعبة فيها من الابداع والفن والخيال ، ما أعطاها الاعتراف الأدبي العالمي بقيمتها الروائية الانكليزية . وبالتالي فهي ليست كتاباً في الشريعة الاسلامية ، ولا بحثاً في التاريخ الاسلامي ، ولا تحقيقاً في نصوص دينية ، ولا بياناً سياسياً أو اجتماعياً . صحيح كل هذا . وصحيح أيضاً أن الرواية كعمل فني لا يمكن أن تختصر التاريخ كله . لكن خيار الكاتب يجب أن يبقى عقلانياً . فالخيارات التاريخية في الرواية يجب أن تبقى لتوضيح صورة مسار الرواية كما يريدها الكاتب ، لا لتضليل القارىء كما توحي قراءة « الآيات الشيطانية » .

ومن المؤسف في هذه الحالة أيضاً ان القارىء الغربي الذي يقرأ عن الاسلام من دون أن يعرف الشيء الكثير عنه ، لا يستطيع أن يخمّن مدى الأذى الذي يلحق بالقارىء المسلم القادم من الهند أو باكستان أو بنغلادش ، الذي ليس له من قيم حضارية تميزه الا اسلامه . لذلك لا يمكن للقارىء الغربي أن يشعر بالغضب الجامح الذي يشعر به من أُسيء الى تاريخه .

قبل زهاء ١٧٠ سنة كتب الشاعر الألماني هنريش هايني يقول : « عندما تحرق الكتب ، يحرق في النهاية الانسان معها » . فالاساءة الى التاريخ لا تبرر احراق الكتاب في ساحة مدينة بريطانية ، وعلى أيدي عناصر من الجالية الاسلامية ، أظهرت بعملها هذا كأن المسلمين مجموعة برابرة . إن عملاً كهذا كان يقوم به السيّاف العام للدولة في بريطانيا في القرنين السادس والسابع عشر ، ولم تشهد الجزيرة البريطانية مثيلاً له منذ ذلك الحين . لذلك طرحت عملية حرق كتاب سلمان رشدي ، ومن بعدها فتوى آية الله الخميني بإهدار دم مؤلف « الآيات الشيطانية » وقتله ومكافأة قاتله ، عدة أسئلة أهمها : هل الاسلام من الضعف بحيث لا يستطيع أن يواجه رواية واحدة ــ مهما كانت الاساءة فيها ــ كتبت بلغة هي ليست لغة الإسلام ، الا بالحرق والقتل ؟

وإذا كانت الغضبة الخمينية وأنصارها والمزايدون عليها ، من رواية كتبها روائي بريطاني ، مسلم المولد ، انكليزي اللغة ، هندي الهوية ، قد ذهب ضحيتها حتى الآن عشرات القتلى ◁

◄ والجرحى في الهند و باكستان ، فما بالك لو ذهب هؤلاء الى أي جامعة في بريطانيا وقرأوا أو اطلعوا على ما هو موجود على رفوف المكتبات تحت باب « الاسلام » ، لوجدوا العشرات بل المئات من الكتب التي تهين الاسلام وتسيء اليه وتشوهه ، ديناً ودنيا وتقوى ، مما يجعل من رواية سلمان رشدي كتاباً للأطفال . لو فعلوا ذلك ، فكم ستكون حصيلة الضحايا ؟

حرية المعتقد لا تقابل بالحد من حرية التعبير

بل أريد أن اسأل : أين ضحايا الاحتجاج – بل أين التظاهرات – في الهند و باكستان و بنغلادش ، ومعهم باقي مسلمي آسيا و بريطانيا وأوروبا وأميركا ، ضد اسرائيل التي تحتل منذ عشرين سنة معراج النبي وصخرته المقدسة ومسجده الشريف في القدس ، و ينتهك جنودها ومعهم حاخامات الصهيونية حُرماته ومقدساته يومياً ؟ أتقيم رواية الدنيا ولا تقعدها ، ولا يحرك جهاد منتفضي ثاني القبلتين في مسلمي الدنيا ساكناً ؟

أسئلة أخرى تثيرها الغضبة الخمينية : هل من حق الناس في مجتمع حر ومتمدن أن يفرضوا رقابة ما على كتاب تؤدي في النهاية الى إهدار دم صاحبه وناشره ، فوق كل قانون خاص أو عام ؟ هل يجوز الجمع بين الحرية والضلالة في الحرية ؟ إن الرد على ذلك يمكن أن يكون بسيطاً : بإعادة قضية سلمان رشدي الى اطارها الفكري والثقافي . فالرد على « الآيات الشيطانية » يؤخذ و يستمد من القرآن والأحاديث وكتب الدين ومراجع التراث ، لا من علبة ثقاب أو رصاصة مسدس أو خنجر قاتل . لذلك كان رد شيخ الجامع الأزهر الشيخ جاد الحق هو الرد الوحيد المنسجم مع حضارة الاسلام روحاً ونصاً ، عندما قال : « تواجه أكاذيب « الآيات الشيطانية » بكتاب يردّ عليه ويمحص افتراءاته » . و بهذه الجملة البسيطة أعاد شيخ الأزهر الى الاسلام بعض اعتباره .



إن الاسلام أعطى يوم كانت أورو با غارقة في ظلام القرون الوسطى ، ابن سينا وابن رشد وابن خلدون الذين هم وغيرهم من العلماء المسلمين ، زرعوا بذور حريات الفكر الأورو بي عندما ترجموا حوارات ارسطو ونقلوا علوم الفلسفة والتاريخ ، وكان كل قول عندهم يبدأ بـ « بسم الله الرحمن الرحيم » ، لأن الاسلام دين سمح ولأن الله غفور رحيم .

واستعارت ... با مفهوم التسامح الديني من الاسلام ، الذي أصبح يعنـ... هوم الغربي حق الناس في التساؤل والنقد واحترام الر... خر ... جتهاد . وإذا بالاسلام الذي علّم الغرب المنطق والحكمة والجمال ، أصبح يحمل اليه اليوم « الخوف » و « الارهاب » .

لذلك من الضروري الادراك أن قضية سلمان رشدي المعقدة ، ما هي باختصار الا قضية ايرانية داخلية تتعلق بالصراع على السلطة بين مختلف أجنحة الحكم في ايران بعد وقف الحرب العراقية – الايرانية من دون أن يخرج النظام الايراني منها منتصراً .. هذا الصراع الذي تأجج بمرور عشر سنوات على قيام الثورة الاسلامية وسقوط حكم الشاه . فهي قضية سياسية استخدم الاسلام فيها سلاحاً من أسلحة المعركة المستمرة بين ايران والغرب في الصراع على المصالح الاقتصادية والسياسية والعسكرية داخل ايران من جهة ، و بين ايران والأنظمة العربية الاسلامية الطامع من أجل اثبات مَنْ هو المحرك الأول للاسلام والناطق والمدافع عن حماه من جهة ثانية . و بالتالي فهي ليست قضية أدبية أو فكرية تحسم بالجدال بين المثقفين .

قليل من الكتب في التاريخ كان له ذلك التأثير المباشر في العلاقات الدولية . وقليل من الكتاب في التاريخ لعب دوراً لم يخطط له ولم يرسم له أصلاً ، كالتأثير والدور اللذين لعبهما سلمان رشدي وكتابه . فالكاتب المطارد والكتاب الشريد الذي سمم العلاقات بين ايران ومعظم دول العالم الغربي وأدى الى قطعها ، هو نفسه الذي لفت أنظار العالم الى قوة الكلمات وعظمتها ، بأدبها وخيالها وكل تجديفها . فعندما تهتم السياسة كثيراً بالأدب ، فمعنى ذلك أن وضع الأدب سيء . لكن الوضع أسوأ عندما ترفض السياسة أن تسمع كلمة الأدب . وللأدب مفتاح واحد اسمه الحرية . فما دام باب الحرية مغلقاً في بلادنا ، و باب الاجتهاد موصداً ، وكتب الغزالي والاشعري ممنوعة من التداول في بعض أقطارنا ، ورواية نجيب محفوظ « أولاد حارتنا » وكتاب لويس عوض « في فقه اللغة » مصادرين في بلدهما ، سيبقى التاريخ الاسلامي في أيدي مجموعة من المستشرقين في جامعات الغرب ، تحتكر تحريف الاسلام وتستبيح مفاهيمه ، وسيبدو سلمان رشدي بريئاً أمام ما سيأتي .

فهل صحيح ما قاله الكاتب الانكليزي رالف والدو أمرسون ان : « كل كتاب يُحرَقُ يُضيء العالم » ؟ □



نــزار قبّــاني

أبُو جَهْل .. يشترى (فليت ستريت) ...

١

هل اخْتفَتْ من لندنٍ؟
باصاتُها الجميلةُ الحمراءْ.
وصارت النُوقُ التي جئْنا بها من يَثْربٍ
واسطةَ الرُكُوبِ في عاصمة الضبابْ ؟

٢

تَسرَّبَ البدوُ إلى قصْرِ بَكِنغْهامٍ
وناموُا في سرير الملكَهْ . .
والإنجليزُ لَمْلموا تاريخَهُمْ . . وانصرفُوا.
واحترفُوا الوقوفَ ـ مثلما كُنّا ـ
على الأطلالْ . .

٣

هاهُمْ بنو تَغْلبَ . . في (سُوهُو) . .
وفي (فيكتوريا) . .
يُشَمِّرونَ ذَيْلَ دَشْداشاتِهمْ
ويرقُصونَ الجازْ . . . .

٤

هل أصبحتْ انجلتْرا ؟
تصحُو على ثَرْثَرةِ البَدْو
وسمْفُونيَّةِ النِعَالْ ؟؟

٥

هل أصبحتْ انجلتْرا ؟
تمشي على الرصيف بالخُفِّ وبالعُقالْ
وتكتبُ الخطَّ من اليمين للشمالْ ؟؟ . . .
سبحانَهُ مُغَيِّرُ الأحوالْ ! !

٦

عَنْتَرَةٌ . .
يبحثُ طولَ الليلِ عن رُوميَّةٍ
بيضاءَ كالزُبْدَة . .
أو مَليسَةِ الفَخْذَيْن كالهلالْ . .
يأكُلُها كبيضةٍ مسـلُوقةٍ . .
من غير مِلْحٍ ـ في مَدَى دقيقةٍ ـ
ويرفعُ السِرْوالْ ! !.

▷



٧

لم يَبْقَ في الباركَاتِ . .
لا بَطٌّ . . ولا زَهْرٌ . . ولا أعشَابْ
قد سَرَحَ الماعزُ في أرجائِها
وفَرَّتِ الطيورُ من سمائِها
وانتصرَ الذُبابْ . . .

٨

ها هُمْ بَنُو عَبْس . .
على مداخلِ المترو . .
يعبُّونَ كؤوسَ البيرة المُبَرَّدَهْ
وينْهَشُونَ قطعةً . .
من نَهْدِ كُلِّ سَيِّدَهْ !! . .

٩

هل سَقَطَ الكبارُ من كُتَّابِنا
في بُورْصَةِ الريالْ ؟
هل أصبحتْ إنجلترا عاصمةَ الخلافَهْ ؟
وأصبحَ البترولُ يمشي ملكاً
في شارع الصحافَهْ ؟؟ . .

١٠

جرائدٌ . . .
جرائدٌ . . .
جرائدٌ . . .
تنتظرُ الزبونَ في ناصية الشارعِ
كالبَغَايا . .
جرائدٌ جاءت إلى لندنَ كي تُمارسَ الحريَّة . .
تحوَّلتْ ـ على يد النَفْطِ ـ إلى سَبَايا . . .

١١

جئْنا لأوروبَّا . .
لكي نشربَ من منابع الحضارَهْ
جئْنا . . لكيْ نبحثَ عن نافذةٍ بحريَّةٍ
من بعدما سدُّوا علينا عُنُقَ المحارَهْ
جئْنا . . لكي نكتبَ حُريَّاتِنا . .
من بَعْدِ أن ضَاقَتْ على أجسادنا العبارَهْ
لكنَّنا، حينَ امتلكنا صُحُفاً
تحوَّلتْ نصوصُنا
إلى بيانٍ صادرٍ عن غرفة التجارَهْ . .

١٢

جئْنا لأوروبَّا . . لكي نَسْتَنْشِقَ الهواءْ
جئْنا . . لكي نعرفَ ما ألوانُها السماءْ . .
جئْنا . . هروباً من سياط القَهْر، والقَمْعِ ،
ومن أذَى داحسَ والغَبْراءْ . .
لكنَّنا لم نتأمَّلْ زهرةً جميلةً
ولم نُشاهِدْ مرةً . . حمامةً بيضاءْ
وظلَّتِ الصحراءُ في داخِلِنا . . .
وظلَّتِ الصحراءْ . . .

١٣

من كُلِّ صَوْبٍ يهجُمُ الجَرَادْ
ويأكُلُ الشِعْرَ الذي نكتبُهُ . . ويَشْرَبُ المِدادْ
من كلِّ صَوْبٍ . . يهجُم (الإِيدْزُ) على تاريخنا
ويحصُدُ الأرواحَ . . والأجسادْ . .
من كُلِّ صَوْبٍ . . يُطْلِقُونَ نَفْطَهُمْ علينا
ويقتلونَ أجْمَلَ الجِيَادْ . .
فكاتبٌ مُدَجَّنٌ . .
وكاتبٌ مُسْتَأجَرٌ . .
وكاتبٌ يُباعُ في المَزَادْ . . .
هل صار زيتُ الكاز في بلادنا مقدَّساً؟
وصار للبترول في تاريخنا نُقَّادْ؟؟

١٤

للواحد الأوحد . . في عليائهِ

تزْدانُ كلُّ الأغْلِفَهْ . . .
وتُكْتَبُ المدائحُ المزيَّفَهْ . .
ويزحفُ الفكرُ الوصوليُّ على جبينِهِ
ليلثمَ العباءةَ المُشرَّفَهْ . . .
هل هذه صحافةٌ ؟
أم مكتبٌ للصَيْرَفَهْ!!.

١٥

كلُّ كلامٍ عندهُمْ مُحَرَّمْ . . .
كلُّ كتابٍ عندهُمْ مَصْلوبْ
فكيف يستوعِبُ ما نكتبُهُ
من يقرأُ الحروفَ بالمقلوبْ؟.

١٦

على الذي يريدُ أن يفوزَ في رئاسةِ التحريرْ . .
عليه أن يبوسَ في الصباح والمساءِ . .
رُكْبَةَ الأميرْ . . .
عليه أن يمشي على أربعةٍ . .
كيْ يركَبَ الأميرْ!!

١٧

لا يَبْحَثُ الحاكمُ في بلادنا
عن مُبْدِعٍ . . .
وإنَّما يَبْـــحَثُ عن أجيرْ . . . .

١٨

يُعطي طويلُ العُمْرِ . . للصحافةِ المرتزقهْ
مجموعةً من الظُرُوفِ المُغْلقَهْ . .
وبَعْدَها . . .
ينفجرُ النباحُ . . والشتائمُ المُنَسَّقَهْ . . .

١٩

ما لليَسَاريِّينَ من كُتَّابنا
قد تَركُوا (لينين) خلفَ ظَهْرِهِمْ
وقرَّروا أن يركبُوا الجمالْ ؟؟

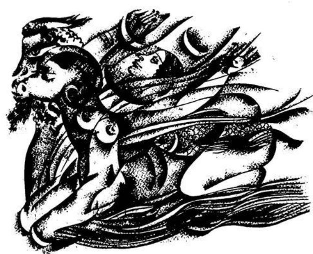
٢٠

جئْنا لأورُوبَّا . .
لِكَيْ نَنعَمَ في حريةِ التعبيرْ
ونَغْسِلَ الغُبارَ عن أجسادِنا
ونزْرَعَ الأشجارَ في حدائقِ الضميرْ
فكيفَ أصبحنا، مع الأيَّام، طبَّاخينَ
في مضافةِ الإسكَندرِ الكبيرْ؟ . . .

٢١

كلُّ العَصَافيرِ التي كانَتْ
تَشُقُّ زُرْقَةَ السماءِ، في بَيْرُوتْ
وتملأُ الأشجارَ . . والبيادرْ . .
قد أحرقَ البترولُ كبرياءَها . .

◁



وريشَها الجميلَ . . والخَناجرْ . .
فهْيَ على سُقُوف لندنٍ، تَموتْ . . .

٢٢

يستعملونَ الكاتبَ الكبيرَ . . في أغراضِهِمْ
كربْطَة الحذاءْ . .
وعندما يَسْتَنْزفونَ حِبْرَهُ . . وفِكْرَهُ . . .
يرمونَهُ في الريح ، كالأشْلاءْ . . .

٢٣

هذا . . لهُ زاويةٌ يوميَّةٌ .
هذا . . . لهُ عَمودْ . . .
والفارقُ الوحيدُ فيما بينَهُمْ
طريقةُ الركُوعِ . . والسُجُودْ . . .

٢٤

لا ترْفَعِ الصوتَ . . فأنتَ آمِنْ .
ولا تُناقِشْ أبداً مُسَدَّساً . . أو حاكِماً فَرْداً . .
فأنتَ آمِنْ . .
وكُنْ بلا لونٍ . . ولا طَعْمٍ . . ولا رائحةٍ . .
وكُنْ بلا رأيٍ . . ولا قضيةٍ كُبْرى . .
فأنتَ آمِنْ . . .
واكْتُبْ عن الطَقْس . . وعَنْ
حُبوبِ مَنْعِ الحَمْلِ - إنْ شئتَ -
فأنتَ آمِنْ . .
هذا هو القانونُ في مَزْرَعَةِ الدَواجِنْ . . .

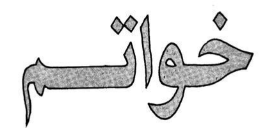
٢٥

كيفَ تُرى، نُؤسِّسُ الكتابَةْ؟
في مثلِ هذا الزَمَنِ الصَغيرْ . . .
والرَمْلُ في عيوننا .
والشَمْسُ من قَصْدير .
والكاتبُ الخارجُ عن طاعَتِهِمْ
يُذْبَحُ كالبعيرْ . . .

٢٦

أيا طويلَ العُمْرِ :
يا مَنْ تشتري النساءَ بالأرطالْ . .
وتشتري الأقلامَ بالأرطالْ . .
لسنا نريدُ أيَّ شيءٍ منكْ
فانْكَحْ جواريكَ كما تُريدْ . . .
واذْبَحْ رعاياكَ كما تُريدْ . . .
وحاصِرِ الأُمَّةَ بالنارِ . . وبالحديدْ
لا أحَدَ يُريد منكَ مُلْكَكَ السعيدْ
لا أحدُ يريدُ أن يسرقَ منكَ جُبَّةَ الخِلافَهْ
فاشْرَبْ نبيذَ النَفْطِ عن آخرِهِ . . .
واتْرُكْ لنا الثقافَهْ . . .

١٩٨٩/١/١٠



الكاتب التخريبي مهما سالم سيظل «يصيب» ومهما أحب سيظل يشعل الحرائق

أنسي الحاج

■ لماذا الكتابة فعل تخريبي ؟ لأنّ الكاتب يكتب ليقلب القارىء ، ولكي ينتصر على عالم لا يريده ، متخيلاً على أنقاضه عالماً يرضيه و يريده .

أليس هنالك كتابة غير تخريبية ؟

بلى ، كتابات التقليد والنسخ . وطبعاً الكتابة الكاذبة ، الزائفة .

شهود الزور ليسوا تخريبيين ، إنهم عمّال الأنظمة القائمة ، مزينو السجون ومبتكرو الملبّنات للضمائر .

الكاتب التخريبي لا يقصد أن يكون كاتباً تخريبياً . إنها الفطرة . إن هذا دوره بمجرّد أن يعبّر عن تجربته ، عن فكره ، بمجرد أن « يتدخّل » .

إنه قدَر الخلاّقين ، ولكنْ ليس جميع الخلاّقين ، بل الضالين منهم سواء السبيل المنافق ، سبيل التغاضي والاذعان . وسبيل البلادة والبلاهة .

ومهما سالم الكاتب التخريبي سيظل « يصيب » . ومهما أحبّ سيظل يشعل الحرائق .

ومهما انحطّ أخلاقياً سيظل أعلى من عصره . ومهما حورب واضطهد سيظل هو الحرب الحقيقية التي لا تُغلَب ◁



وهو ريح المستقبل وروح الحرّية .

* * *

ليس التذكير بواجبهم ما يزعج الأدباء ، ليس هذا وحسب ، بل قَبْلَه مجرد القول إنهم يخافون السلطان .

نريد أن نهرب ، وأن نُسمّى منقذين .

وأن نخون ، ونُعتبر أبطالاً !

* * *

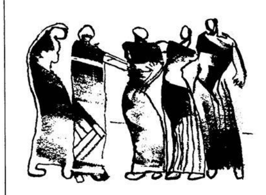
على هامش قضية سلمان رشدي وكتاب « الآيات الشيطانية » ، و بصرف النظر عن قيمة الكتاب : حرّية البحث الديني في الاسلام شرط لتحرر المسلمين . بل شرط لتديّنهم الحقيقي . ولن يحصل تقدم في هذا المضمار ما لم يتوصل المفكرون الى إزالة وصاية السلطة السياسية ـــ الدينية عن البحث الفكري في الدين . فلا بد من منع هذه السلطة ، عاجلاً أم آجلاً ، من اعتبار كل كلمة جريئة أو جديدة حول القرآن أو العادات والتقاليد الاسلامية اعتداء على املاك خاصة محرّمة أو انتهاكاً لحق مقدس من حقوق موروثة يُهدر بسببه دم الكاتب وتَهدر التظاهرات الغوغائية . ولا بد لقدسية حرّية الفكر أن تحتل في الاسلام أيضاً مكانها الأعلى .

... ولا يخف أحد على الله من الحرّية ، فهي أضمن الطرق المؤدّية اليه .

* * *

ينبعث في المعاصي ، يفسد ، مع أنه نقي و بريء .

خوفهم من الحرية لا يزال أكبر من حبهم للحقيقة



لماذا ؟

لأنه يريد العالم طاهراً مثله ، ولكنه فجأة يتخيل هؤلاء ثم اولئك ، و يتكاثرون ... وكيف انهم غشاشون ، فاسقون ، خبثاء ، لا يؤتمنون ... ويخاف وحدة النظافة ، يخاف أن يبقى وحده صدّيقاً عفيفاً والجميع حوله يسخرون منه ، يستغلون سذاجته .

يسقط ، هلعاً من كونه مخدوعاً . يسقط ، حتى لا يرى في عيونهم ضحكة الهزء .

يسقط . ولكنه لم يسقط إلا في نظر نفسه .

* * *

كتاباتي الأولى لم تجد في حينها سوى أقلية تحتملها . ثم يمر عليها زمن فتصبح مقبولة لدى عدد أكبر ، هو نفسه يكون في خصام مع كتاباتي الجديدة .

وغالباً تبين لي أن الأدباء لا يهتمون لغير كتاباتهم هم ، وان معظم النقاد يفتقرون الى أول شرط من شروط النقد ، وهو الاطلاع على كل نتاج المؤلف ، وملاحقة تطوره بحذافيره ، حتى إذا ارادوا الكتابة عنه كان ملفه كاملاً بين أيديهم ، فلا يبنون كلامهم على معطيات مبتورة وناقصة ، ولا على مجتزآت .

بعضهم يتأسف على « ثوريتي الماضية » . على « سفاهتي » . وكل معرفته بي ذكرى بعض المقالات .

ثمة من لا يعود يرى الاشياء حين تصفو ، حين تصبح أعمق . عيناه ترتاحان الى السطوح وأذناه الى الضجيج .

كلّنا يبحث في الآخرعن خيانة ليُسكت تبكيت ضميره . والخيانة الحقيقية هي هذه : الهرب من صدق الذات نحو تخوين الآخر .

لم أكن أعتبر نفسي ثورياً ولا صرت أعتبر نفسي غير ثوري . التهالك على صفة ، أياً كانت ، دليل فراغ المتهالك . أنا رجعي في بعض الأمور وغير زمني في أمور أخرى ومجنون في غيرها من الأمور . وغير هذا مما لا مجال له هنا . دائما كنت هكذا . وكنت ولا أزال أشعر أن من يصنّفني (حتى لو كان التصنيف تمجيداً) لا ينصفني ولا ينصف الكلمة التي يطلقها عليّ .

واليوم مثل الماضي أشعر لا أقول بظلم ، بل بما هو أقسى : جهل المحبين . جهل اللامبالين أو المبغضين ليس مهماً ، لكن جهل المحبين يُشعرك بحجم عبثية الحياة و يزهدك بما تبقّى من إيمانك بالحب .

* * *

لا ، حتى تكتشف المرتفعات المطْلَقة لا يجب حتماً

أن تكون أنت نفسك على مرتفع . بل قد ينفع الاستلقاء في المنخفض .

• • •

عوض أن يقتدي مثقفو الأنظمة الديكتاتورية بدعاة الحرية أو ممارسيها في البلدان الحرة ، يكرهونهم .

خوف بعض المثقفين العرب من الحرية لا يزال أكبر من حبهم للحقيقة .

• • •

الجمال والبشاعة الموجودان في الحقيقة ليسا موجودين فيها بل في موقفك منها .

• • •

يعطيك الطمأنينة و يُحكم سلطته عليك .

• • •

الفضول : نافذة السحر المشقوقة على ما سيدمّرك .

• • •

منظر البشاعة يمنحني ثقة بالنفس .

• • •

ما يلفت في اشراقات الأولاد ليست نضارتها ولا طفوليتها ، بل العكس : الكهولة ، أو الشيخوخة المبكرة فيها !

• • •

كل هذه الشروط لكي تقع في الحب ... وأحياناً تتمنى أن تصادف أي إمرأة كانت لكي تحبها !

شروطك مصنوعة على قياس الماضي ، نجاحاته وفشلاته . والمستقبل (أي الحاضر) لا يعبأ . يفاجئك (إذا فاجأك) بما لم يكن في حسبانك . فتمحو ماضيك في دقيقة ، وتطلع شمس الحب جديدة من قلب الحجارة السوداء ، كأنها لم تهرم ولا أشرقت من قبل .

• • •

الصمت يكتنف صلاح حياة النسّاك في صوامع الزهد والتعبد كما يكتنف فساد حياة بعض أمراء الفساد . الجريمة الرفيعة تُحاكُ وتُنفَّذ في صمت ، والقداسة المترفّعة تتمّ في صمت .

• • •

ــ هناك هَرَبٌ ما .

التطلع يهرب من العين ، والسلام من اليد .

هناك هَرَب ما .

الصوت لم يعد مالكاً ذاته ، والوقت انكسر .

ــ ربما انت مخطىء .

ــ هناك هَرَب ما .

السجين ليس من تظن. الشاعر ليس كما تظن

ــ يمكن من التعب ، يمكن من الخوف ، يمكن من الملل .

ــ ويمكن احياناً من الصدق . لأن بعضهم يجد الصدق الدائم ثقيلاً ، فيهرب من الصادق .

ــ يعني يجب أن تكذب ؟

ــ مرات ، يمكن .

ــ لماذا ؟

ــ حتى لا يخلط الذين تحبهم بين صدقك وشيء آخر ، بين براءتك وشيء آخر . حتى لا يفكروا انك غير شاعر بأن هناك هَرَباً ما . حتى لا يهربوا و يظلوا هاربين ...

• • •

... وتبقى حرية في الداخل ، في جوهرة الظلمات ، من يعطيني إياها ؟

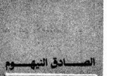
في خَزْنة الأسلحة ، سلاح وحيد ناقص ، وهو الأعظم . من يسلّمني إياه ؟

ماذا ينفع الانسان أن يمارس حرية الخارج ، أن يعشق الحرية ، إن لم تكن له حرية البال ؟

ما استطعت أن أعرف حرية البال ، التي تكاد تكون وحدها الحرية ، الا في لحظات التحايل على فكري . حرية اللا انشغال بغير المحررّات ، لم أصل اليها إلا على أجنحة النشوات الخاطفة والقاتلة .

السجين ليس من تظنّ . الشاعر ليس كما تظن .

ولا مُحرّر الآخرين □



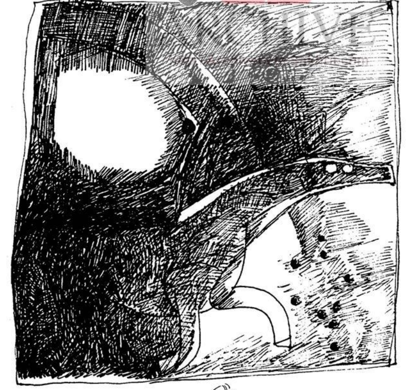
حضرة الحكـــومة

الصــادق النيهــوم

■ الصفة الغالبة على الاعلام العربي ، أنه اعلام مسخر علناً ، لخدمة هدفين سياسيين : أولهما أن يتجاهل أخطاء الحكومة ، والثاني أن يمجد منجزاتها الادارية ، بكل وسيلة في حوزته ، بما في ذلك قصائد الشعر ، وأغاني الأطفال .

وهما هدفان ، ينطلقان في الظاهر ، من خطة اعلامية مشروعة ، لكنهما في الواقع مجرد شاهدين صاخبين على غياب الشرعية بالذات .

فالحكومة الوحيدة التي تملك حقاً مشروعاً في الدعاية لنفسها ، هي ــ فقط ــ الحكومة الحزبية ، القائمة على الانتخاب الحر ، والمعرضة للحساب والسقوط ، التي تضطر يومياً الى مواجهة صوت المعارضة بصوت اعلامي مضاد . وهي حكومة ، صفتها الدستورية أنها لا تنفق على الدعاية من بنود الميزانية العامة ، بل من بنود ميزانية الحزب . وإذا غامرت ذات



الاعلام الناجح يتولى الانفاق على نفسه بنفسه ويصبح مصدراً مشروعاً للربح ويتطور إلى حرفة مشروعة

مرة بتبذير نقود المواطنين على الدعاية لنفسها ، فالعادة أن تفضحها معارضة غاضبة على مشهد من جمهور غاضب ، أمام محاكم علنية .

في الوطن العربي ، ليس ثمة حكومة انتخابية واحدة ، وليس ثمة أحزاب ، ولا أحد يحتاج الى صوت اعلامي ، للرد على المعارضة ، لأن المعارضة لا تملك صوتاً في الأساس . لكن سوق الدعاية الحكومية نفسها رائجة جدا ، بوسائل اعلامية متطورة جدا ، يصل حجم انفاقها الى ملايين الدولارات سنوياً في بلدان تعاني غياب الخبز .

سبب هذا الرواج المستحيل ، أن الحكومات العربية تنفق على الدعاية لنفسها من بنود الميزانية العامة . وهي مخالفة صريحة ، يعاقب عليها القانون بالسجن والغرامة في أي نظام حزبي ، لكنها ليست مخالفة ، في ثقافة العرب السياسية التي نشأت في بيت سلطان مغرم بالاطراء ، ينثر الدنانير على رؤوس الشعراء يوميا . وقد تم تمريرها في يسر مطلق ، بمثابة تفسير عصري لما فعله السلطان دائماً . وتعلمت كل حكومة عربية على حدة أن تنفق على برامجها الدعائية علناً من ميزانية مخصصة لشراء خبز المواطن وزيته .

بعد ظهور النفط ، تضاعف حجم الانفاق فجأة بمعدل مرتين في السنة ، فبلغ مجموع ما أنفقته الحكومات العربية على اعلامها الموجه خلال سنة ١٩٨٠ ، أكثر من خمسمائة مليون دولار ، بزيادة قدرها أربعمائة في المائة ، عن ميزانية الاعلام العربي ، قبل عشرين سنة . وقد زاد هذا الذهب اغراء ، أنه كان ذهباً مكدساً على الرصيف ، في خزانة مثقوبة لا تخضع للجرد القانوني ، ولا تنضب ولا تغضب ، ولا تحاسب .

تحت ظروف مواتية من هذا النوع ، ازدهرت وسائل الاعلام الحكومي تقنياً ، وقفزت ألف سنة طويلة ، في خطوة واحدة ، فخرجت من عصر المتنبي الى عصر التلفاز الملون والجريدة « الدولية » ، حتى بدا ـــ للوهلة الأولى ـــ ان الحكومات العربية قد اكتشفت لتوها نظرية جديدة في الاعلام الناجح ، من دون نظام حزبي . لكن ذلك ، كان للوهلة الأولى فقط .

أما في أرض الواقع ، فقد كانت نظرية الاعلام الحكومي فكرة قديمة من عصر المتنبي نفسه . وكان من الظاهر للعيان أنها تقوم على مخالفة دستورية صريحة ، وأن النجاح الذي يتحقق بالخروج على القانون ، لا يسمى « نجاحاً » الا في اعلام فاشل جداً . وقد أثبتت سير الأحداث ان الانفاق على وسائل الاعلام العربي من بنود الميزانية العامة ، لم يكن حلا مفيداً بالنسبة الى الاعلام العربي ، بل كان حلا مسموماً بعرق المواطنين الفقراء ، ما لبث أن أصابه في الموضع المميت .

فالشرط الأساسي للاعلام الناجح هو أن يتولى الانفاق على نفسه بنفسه ، لكي يصبح مصدراً مشروعاً للكسب ، و يتطور الى حرفة مشروعة ناجحة . وهو شرط ، يحتم بدوره ، أن يكون الاعلام سلعة ضرورية . و يكون مفيداً ، ومتقناً ، وصاحب حق شرعي في قرش المواطن . لكن مشكلة هذه المواصفات ، انها لا تتوفر ببذل المال وحده ، بل ببذل المال والجهد ضد معارضة قوية في مجتمع مفتوح للحوار ، قائم على تبادل المعلومات ، وقادر على ضمان حرية الرأي . وإذا كانت الحكومات العربية ، قد اختارت ان تختصر نصف الطريق ، وتشتري لنفسها اعلاما ناجحاً ، بنقود مواطنيها ، فان ذلك ، لم يمنحها اعلاما ناجحاً ، بل منحها اعلاماً طفولياً ، محروماً من تجربة العمل ضد المعارضة ، وساذجاً ـــ لهذا السبب ـــ مثل كلام الاطفال .

ان الفروق المثيرة للحرج بين الاعلام الحكومي في بيئته العربية و بين الاعلام الحر في بيئته الحزبية ، فروق لا تختفي في أدراج الحكومات العربية ، بل تتجلى علنا في الصحف والاذاعات طوال الليل والنهار ، مثل عقاب لا مرد له على تبذير حق المواطن في غير وجه الحق .

أشهر هذه الفروق المعلنة ، أن الاعلام الحر شريك شرعي في الحكم بموجب بند معلن في نص الدستور . فهو سلطة فعلية مثل الحكومة نفسها ، يتمتع بحصانة دستورية مثلها ، ويملك حق الرقابة عليها ، و يستطيع أن يتحداها في أي وقت ، أمام محاكم محايدة .

في المقابل ، يبدو الاعلام العربي مجرد موظف حكومي بالاجر . فليس ثمة دستور واحد في الوطن العربي ، يعتبر الاعلام سلطة شرعية ، أو يضمن له لقمة عيشه أصلا ، إلا بشرطين قاسيين ، أولهما أن يخدم حكومة لا يعرف عنها شيئاً .

والثاني أن يسكت عن كل شيء آخر يعرفه .

وفي ظل هذين الشرطين ، لم يكن أمام الاعلام العربي سوى أن يتخلى عن وظيفة الاعلام نفسها ، وأن يصبح شاعراً ، من دون أن يدري ، و يفعل ما فعله المتنبي منذ ألف سنة ، فيهجو كافوراً في دمشق ، ويمدحه في القاهرة ، باسلوب شعري لا يميزه عن شعر المتنبي سوى أنه أقل موهبة ، وأثقل وطأة على الخزانة العامة . ان هذا الاعلام ـــ الشاعر ـــ يتورط تلقائيا بين مشكلتين :

الأولى : إنه اعلام يستعمل وسائل عصرية واسعة الانتشار ، تخاطب ملايين المواطنين في جميع الأوقات .

والثانية : إنه اعلام لا يملك شيئاً هاماً يقوله لهذه الملايين ، ولا يعرف كيف يستحوذ على انتباهها باللغة المألوفة وحدها ، مما يضطره بالتالي الى تبني حلول بلاغية بحتة ، غير مطوعة لخدمة الاعلام :

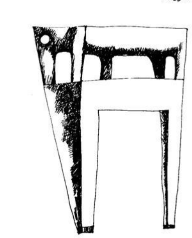
أول هذه الحلول ، تمثل في استعمال صيغة « الصفة » . وهي صيغة سحرية حقاً ، تضاف الى كل شيء ، فيصبح شيئاً آخر في لحظة قصيرة ، ومن دون عناء . انها تلحق بحكومة غير شرعية ، فتصبح حكومة رشيدة . وتلحق بوطن يعاني الزحام والعطش ، فيصبح وطناً سامياً الى العلا . وتلحق بمواطن حافي القدمين ، فيصبح مواطناً كريماً ، صاحب حضارة عريقة ودين ◁

قويم . فالصفة ، مثل عصا الساحر ، تستطيع أن تحقق جميع المعجزات ، لكنها ــ مثل عصا الساحر أيضاً ــ حيلة لا يصدقها الجمهور .

وقد أفرط الاعلام العربي في استعمال الصفة سلباً وإيجاباً ، وورط نفسه في قاموس سحري ، معد ــ فقط ــ لمخاطبة الاطفال . فكلمة [الملك المفدى] مثلا ، كلمة لا تستطيع أن تخاطب رجلا ناضجاً ، من دون أن تصبح كذبة علنية . وكذلك كلمة [الرئيس الجليل ، والشعب الأصيل ، والحكومة الرشيدة ، والثورة المباركة ، والملك الساهر على شؤون الرعية ، وعشرات الصفات الخرافية الأخرى التي لا يعرفها قاموس الاعلام الا بمثابة مادة للضحك .

الحكومات العربية لم تكسب من وراء إعلامها الحكومي سوى الاحراج المعلن يومياً على مشهد من العالم في سجل مكتوب

ثاني الحلول البلاغية المفضلة لدى الاعلام العربي ، تمثل في استعمال صيغة المبالغة . وهي أداة سحرية أكثر إثارة ، تضاف الى الصغير ، فيصبح كبيرا جدا ، وتضاف الى شجرة واحدة ، فتصبح غابة . وتضاف الى مصفاة للنفط المشرف على النفاد ، فتصبح قلعة صناعية لبناء المستقبل . وفي مجال المبالغة ، سجل الاعلام العربي لنفسه سجلا حافلا بأكثر فنون الكذب سذاجة ، وأقلها قدرة على التمويه . وهو الكذب الذي لا يخاطب أفرادا، بل يخاطب أمة بأكملها. فعندما تنشىء الحكومة مزرعة « يعم الخير الوفير أرجاء الوطن » . وعندما تبني الحكومة محطة كهرباء « يدخل الوطن في انوار القرن العشرين » . وعندما يستقبل صغار التلاميذ ضيوف الحكومة « تخرج الجماهير الحاشدة لاستقبالهم » . وعندما يتكلم رئيس الحكومة نصف الأمي ، يصبح كلامه « توجيهات حكيمة » . وعندما يكون الناس في حاجة الى ألف مستشفى ، « تبني الحكومة مستشفين مجهزين بأحدث المعدات ، لخدمة أبناء الشعب » . فكل شيء يتضاعف حجمه ــ أو ينقص حجمه ــ الى ما لا نهاية ، بتغير طفيف في زاوية النظر ، وفي نوع الاسلوب . وهي حيلة بلاغية نافعة في تعليم الاطفال ، لأنها تشحذ قدرتهم على التخيل ، لكنها لا تعلم المواطن المسؤول شيئاً سوى أن الاعلام غير جاد وغير مسؤول .



ثالث الحلول البلاغية المفضلة لدى الاعلام العربي ، تمثل في استعمال صيغة « الحماسة » لشد انتباه الجمهور . فالاعلام الذي لا يقول شيئاً هاماً ، يضطر الى أن يقول شيئاً مثيراً . وهو حل سحري آخر ، مهمته أن يحيل الكلمات الى قذائف ، ويجعلها تنفجر ، و يتطاير من حولها اللهب ، و يسقط أمامها الأعداء صرعى ، من دون أن تسيل نقطة دم واحدة . وقد أفرط الاعلام العربي في شن هذه الحرب الطفولية ، وخلق لنفسه لغة من الديناميت ، لا تكلم المواطن ، بل تنفجر فيه . فصوت الثورة « يدوي » في أذنيه ، والجماهير « تهدر » من حوله ، وأناشيده « تزلزل » الاذاعة ، ولغته « رصاص » ، وسماؤه « نار » ، وأرضه « تستعر » تحت قدميه كالسعير .

وفي مقابل هذه العاصفة الحماسية ، لا يملك المواطن العربي صوتاً في اعلان الحرب أو إقرار السلام . ولا يستطيع أن يحمل سلاحاً من دون أن يتعرض للعقوبة . ولم يسأله أحد عن رأيه في أي حرب ، دخلتها الحكومات العربية ، في أي عصر ، وفي أي مكان .

رابع هذه الحلول البلاغية المفضلة لدى الاعلام العربي ، تمثل في تفخيم اللقب السياسي الى أبعد مما تحتمل السياسة نفسها . وقد جال الاعلام الحكومي طليقاً في هذا المجال المفتوح ، وأسبغ على حكامه من الألقاب ما تضاءلت بجانبه ألقاب السلاطين . فذهب « خاقان البحرين » وجاء « بطل العروبة ، وحبيب الشعب ، والرئيس الملهم ، والعاهل المفدى ، وأمل الجماهير » ، في وصلة شعرية بحتة ، لا مبرر لها في قاموس الاعلام سوى الجهل بطبيعة اللقب السياسي ذاته .

فالواقع أن اللقب السياسي لا يصلح للتفخيم لأنه ليس لقباً ، بل وظيفة تتغير تلقائياً بتغير نظام الادارة . فاذا كان الحاكم هو رأس الدولة وقلبها معاً ، يصبح لقبه « رأس الدولة ، أو سيف الاسلام ، أو القاهر ، أو صاحب المعالي ، أو حبيب الملايين » . أما إذا كان الحاكم مجرد موظف اداري في دولة تحرسها مؤسسات جماهيرية ، فانه لا يملك لقباً أصلا سوى لقب السيد المدير . وقد نسي الاعلام العربي هذه العلاقة العلنية بين اللقب السياسي و بين نظام الحكم ، وانطلق يسبغ الألقاب على حكامه من دون حساب ، حتى وصل الى لقب « صاحب الجلالة » ، واضطر الملوك العرب الى التدخل رسمياً لمنع هذا اللقب الفرعوني من التداول ، واغلاق فم الاعلام الفصيح ، قبل أن يتبين الناس فحوى كلامه .

إن الحكومات العربية لم تكسب شيئاً من وراء اعلامها الحكومي سوى الاحراج المعلن يومياً على مشهد من العالم بأسره في سجل مكتوب ، سوف يبقى مفتوحاً أمام أجيال العرب طوال ألف سنة من الآن . وهو مأزق اشترته الحكومات العربية لنفسها بنقود مواطنيها الفقراء ، ولن ينقذها من و يلاته سوى التوبة السريعة عن هذا السلوك السلطاني ، والكف عن تبذير المال العام على اغراض الدعاية السياسية ، واطلاق سراح الاعلام ، لكي يكسب رزقه بعرق جبينه ، مثل كل حرفة شريفة فعلا .

خارج هذه الوصفة ، لا يكون الاعلام حرفة شريفة ، حتى بشهادة من حضرة الحكومة □

قصائد

فاضل العزاوي

الأبدية

تأتي الأبديةُ عندي وترفُّ فأُمسكها
من كفيها بيدي وأسجنُها في قنينةْ
أقذفها في جدولْ.

تأتي الأبديةُ عندي وتصيحُ فأُمسكها
من كفيها وأرافقها
في نزهتها بين الوديانْ

تأتي الأبديةُ عندي، هادئةً،
تدخل قلبي
وتنامْ.

الرجل المجهول

أبداً نتركُ أياماً
نقذفها في بئرٍ،
مثل حصاةٍ
تسقط في ليلْ.
أبداً يخرجُ مبتلاً رجل مجهولٌ
يجلسُ عند الفوهةْ
ويعيدُ لنا
ما ضاعْ.

أحلام

أشباح تجلس في حقلٍ
تتبادل أحلاماً ونكاتْ
وطيورٌ من معدنْ
هادئةٌ تجثم بين فروع الأشجارْ
وتزقزق للتاريخْ.

لا تطلقْ اسمك، أنت العاصي المبهورْ
على ما لا إسم له،
لا تسكب إسمك، أنت الفاتحُ فوق الرمل !



ما موتٌ أسودُ يرعى في العشبِ،
حصانٌ يتشمم جثة طيارٍ،
مربوطٌ بمظلته البيضاءْ
وتليفونٌ
يقرع في منفى
أرفعه مضطرباً
وأكلّم نفسي في الطرف الآخرْ.

الوحش

بين الأشجار طريق، يلتفُّ على نفسه،
أقطعه في الثلج، وحيداً في الليلْ
وعلى مبعدةٍ أسمع صوتَ قطاراتٍ
تتوقف معولةً،
تهبط منها عاملةٌ عائدةٌ من حفلةِ رقص
في صحبةِ جندي، قد يتركها فجراً
ويغيب
أو يصعد فيها رجلٌ ضيّع عنوانَهْ
في حانةْ.
بين الأشجار أعودُ وحيداً مرتجفاً في الثلجْ
أفتحُ باباً مغلقةً
أشعلُ ضوءً، أُطفىء ضوءً.
وعلى ركن سريري
ألمحُ وحشاً
يجلس كالقطةِ مختالاً،
ينظر في عيني.
أمسكه من كفّيه وأقذفه في الثلج
مثل غراب ميتْ
وأفكر في الأشجارْ.

الحق يشهد للحقيقة

فرويد والقرآن

علي حرب

■ لا يبتعد فرويد ، بعلمه التحليلي ، عن الرؤية القرآنية كلّ البُعْد ، بل هو أقرب إليها مما نظن . يتبيّن لنا ذلك ، إذا أجرينا مقارنة بسيطة بين نظرية فرويد في النفس وبين كلام القرآن عليها . فمن المعلوم أن مؤسّس التحليل النفسي يُحَلّل النفس بتناولها على صعد ثلاثة ، مميزاً بذلك بين قوى ثلاث يتكون منها الجهاز النفسي ، وتمثل العوامل الرئيسية الفاعلة في نشاط الانسان وسلوكه ، وهي : « الهو » ، و « الأنا » ، و « الأنا الأعلى » . وهذه المراتب الثلاث تضاهي نفوساً ثلاثاً يشير إليها القرآن ، وهي « النفس الأمّارة » ، و « النفس المطمئنة » ، و « النفس اللوّامة » .

أما « الهو » ، فإنه نظير « النفس الأمارة » ، كونه يشكّل منبع الغرائز وبؤرة الشهوات ، ومصدر الغواية وآلة الوسوسة . و « الهو » مخالف للشرائع والقوانين ، مضادة للعرف والتقليد ، مُناقض للعقل والروية ، لا يعترف بالمحرّمات والمقدّسات . ولذا ، فماهية « الهو » وحشية ، فردانية ، أحادية ، ومنطقهُ أن يعبد الانسان هواه ، أي أن يتخذ إلهه هواه بحسب التعبير القرآني . وأما « الأنا الأعلى » ، وهونظير « النفس اللوامة » ، فإنه على الضد من « الهو » ، يمثّل نظام الجماعة ، و يصدرعن النماذج الأصلية ، ويخشى المحرّم ، و يستلهم المُثُل ، و يتوحّد بالقوانين والمعايير ، و ينوب مناب السلطات التي يخضع لها الفرد ، سلطة الحاكم ، وسلطة الأب والربّ . و بالإجمال ، فالأنا الأعلى يستبطن الأمر الأخلاقي الواجب بذاته . من هنا فإنه يُشكّل مؤسسة للاقتصاد في الهوى ، ولقمع الشهوات . إنه أداة ضبط الحاجات وتقنين الرغبات بقدر ما هوآلة التهذيب ووسيلة الترويض والتطبيع . فهويّتهُ هي إذن أنسية مدنية ، ومجتمعية سلطوية .

وأما « الأنا » ، فإنه نظير « النفس المطمئنة » . وهويشكل مبدأ الانسجام والتوازن في حياة النفس . لأنه يوازن بين « الهو » و « الأنا الأعلى » ، و يوفق بين الأهواء وسلّم القيم . إنه يساوم بين الميول والفضائل ، و بين الداخل والخارج ، و بين البَسْط والقبْض ، ولنقل بين التحرر السريالي والانضباط الفاشي . ومختصر القول إنه يصالح بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ، بحسب مصطلحات العلاّمة النمساويّ ، بحيث لا يستحق « الأنا الأعلى » « الهو » تحت وطأته ورهبته ، ولا يجتاح « الهو » القوى العليا بفجوره وانفجاره . فالتصالح يقضي بأن لا يُمسي الجسدُ أسير الذات المتعالية ، سجين النفس اللوامة ، كما يقضي ، في المقابل ، بأن لا تتغلب النفس الأمارة على المرء حتى لا يقوده هواه .

ولا غنى لأحد عن إجراء المصالحة وتحقيق التوازن بين قواه ونزعاته ، وإلا بقي فريسة الشّقاق ، منقسماً دوماً على نفسه ، مهدداً بالازدواجية والإنفصام . و « الأنا » يمثل حقاً حيّز التصالح والتوازن بين ميول الانسان ونزعاته ، وهوآن التوافق والتكامل بين قواه وملكاته . ولهذا ، يشكل « الأنا » عنصر الرضى والاطمئنان في حياة كل إنسان . فلا رضى للمرء عن نفسه ما لم يتوصل الى إقامة ضرب من التوازن بين حاجاته ، وما لم يحقق قدراً من التكامل في شخصه ، أي ما لم يَسْعَ إلى استكمال ذاته ، فلا يطغى فيها عنصر على آخر ، ولا يطمس وجه آخر ، ولا يلغي بعد بعداً آخر .

°

بالطبع ، إننا لا نرمي من وراء هذه المقارنات السريعة إلى القول بأن القرآن قد تحدث عن جميع الحقائق واحتوى مسبقاً على كل الاكتشافات التي سجّلها العلماء أو سيسجلونها في مختلف ميادين المعرفة ، على ما يذهب إليه بعض الذين يُفسّرون القرآن تفسيراً « علمياً » ، فيُسقِطون مداليلهم العلمية على النص ولا يقرأون فيه إلا ما يريدون قراءته . وهم يقرأونه ، في الحقيقة ، من منظار ايديولوجي عقائدي ، و بصورة محضٍ ذاتية ، وعلى نحو عرضي اتفاقي لا تقتضيهُ بيئة النص ، ولا يُمْليه سياق المعنى ونمط الفهم . ولذا ، فهم يتعسفون في التفسير و يغالون في التأويل ، جاعلين بذلك من القرآن معرضاً للنظريات العلمية التي توصل إليها العلماء بتراكم التجارب ، و بنتيجة الفحص والبرهان .

فليس ذلك القصد البتة . ولا يمكن أن يكون ذلك كذلك . لأن مثل هذا المذهب في التفسير ، إذا جاز لنا عَدّهُ مذهباً ، يعني ، ضمناً ، مصادرة لدور العقل ، و يؤول إلى الإستغناء عن

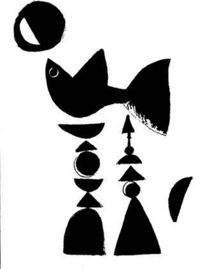


منجزات العلم . وهو يُبنى في الأصل على رأي من البيّن فساده . ذلك أنه ، لو كان القرآن ، كما يقولون ، قد تحدّث عن الاكتشافات العلمية ، من قبل أن يكتشفها العلماء ، فلماذا لم يُعرف ذلك في حينه !؟ لماذا لم يوضح لنا المفسرون القدامى ذلك ؟ خاصة وأن الحقائق العلمية تكون واضحة بيّنة عند أهل العلم والاختصاص ، كنظريات الهندسة وقوانين الفيزياء والمعارف الطبية ، وإلا لما استحقت أن توصف بصفة العلم ! والأعجب من ذلك أن أصحاب التفسير « العلمي » لا يطلعوننا اليوم على النظريات التي يزعمون اكتشافها في النص القرآني ، إلا بعد استنباط العلماء لها بعقولهم واطلاعهم هم من ثمّ عليها .

في الحقيقة إن رأياً كهذا ليس سوى تحصيل حاصل لا يُنتج سوى مقدماته . فضلاً عن أنه يبنى على جهل بطبيعة النص وماهية التفسير . فهو يتعامل مع النص القرآني ، بوصفه كتاباً علمياً بالمعنى الحصري للكلمة . في حين أنه ليس كذلك . فهو ليس نسقاً علمياً ، ولا يتحدث بلغة العلم النظرية ، ولا يتناول المسائل على الطرائق العلمية المعروفة . إنه ليس كتاب طب أو فلك ، ولا هو مُؤلَّف في علم النفس أو علم الاقتصاد ، ولا هو حتى مُصنَّف في الفلسفة . ولنقل بالأحرى إنه رؤية للأشياء والكائنات . وهو كلام يتحدّث عن الأشياء التي يتحدّث عنها بعبارات موجزة وإشارات لطيفة تحتاج دوماً إلى القراءة وإعادة القراءة . ثم إن العبارات العلمية هي قضايا تصدق أو لا تصدق . وهي تكون دوماً رهن الاختبار وقيْد الإثبات . أما العبارات القرآنية فهي كلام لا ينفك يقبل التفسير ويحتمل التأويل ، ولذا ، فهي مرهونة بقراءاتها وتفاسيرها .

ولا شك أن القرآن يُقرأ في ضوء الابتكارات العلمية والثورات المعرفية كما لم يُقرأ من قبل . إنه يُقرأ كل مرة قراءة جديدة ومختلفة ، ذلك أن القراءة الجديدة تقرأ في النص ، أي نص كان ، ما لم يقرأ فيه من قبل . والعالم المفكر هو أقدر من اضطلع بهذه المهمة . لأن من يقف على علم مستحدث أو يتزوّد بعدة معرفية جديدة يمتلك قدرة على إعادة قراءة نص من النصوص وتجديد تفسيره ، باكتشاف بُعد من أبعاده المجهولة ، أو بالكشف عن طبقة من طبقاته الدلالية . وهذه هي ميزة النص الذي يستحق أن يُسمّى نصاً . إنه لا يقرأ قراءة أحادية ونهائية ، بل يحتمل أكثر من قراءة ، و يقبل الاختلاف والتعدد في المعنى ، و يتجدّد فهمه مع كل قراءة . إذ كل قراءة تتعامل مع النص من زاوية جديدة ومغايرة ، فتفتح أبواباً للكلام عليه كانت مغلقة وتقول فيه ما كان ممتنعاً على القول . فكيف إذا كان النص هو القرآن ، والقرآن فضاء تأويلي .

فليس القصد إذن من وراء المقارنة القول بأن القرآن قد سبق العلماء في كل ما قرّروه أو سيقررونه من الحقائق . بل القصد أن نفس آياته يمكن ان تُقرأ كل مرة قراءة جديدة منتجة . وبقول آخر ، ليس المطلوب أن يقرأ فيه العالم منجزات علمه ، أو المطّلع حصيلة اطلاعه ، بل المطلوب أن يعيد العالم أو المفكر اكتشافهُ ، في ضوء كشوفاته العلمية أو الفكرية ، فيقرأهُ قراءة



كاشفة غير مسبوقة ، أي قراءة لا تسترجع ما قاله العلماء والمفكرون ، بل تكشف فيه عما لم يُكْشَف من قبل . والقراءة الكاشفة للنص تنطوي على تجديد للفكر ، بما هي تجدّد التفسير ، بل هي لا تكون كاشفة إذا لم تحمل جديداً في الأفكار والمفهومات . وبكلام أوضح ، لا ينبغي رفض منجزات الفكر الغربي الحديث ، كما لا ينبغي ، في المقابل ، استرجاعها أو استنساخها بحرفيتها . وإنما ينبغي استنطاق النص من خلال علوم العصر ومعارفه ومشاهده وشهاداته . والاستنطاق المُنتج المبدع يُؤدّي إلى تجديد القراءة والتفسير كما يؤدي في الوقت نفسه إلى تأصيل الفكر الذي يُقرأ من خلاله النص وإعادة إنتاجه وأقلمته في بيئة ثقافية غير بيئته . إنه فعالية فكرية يتجدّد بها فهم القارىء للنص المقروء ولذاته معاً .

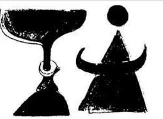
والنظر إلى الأمور بهذا المنظار يُجنّبنا اللجوء إلى موقفين هما على طرفي نقيض . فمن جهة أولى لا تعود الكشوف العلمية والفكرية ، كالكشف الفرو يدي مثلاً ، نقيضاً للرؤية القرآنية . ولكن مثل هذه الكشوف لن تكون ، في المقابل ، مجرد صدى يُرجّع ما قاله القرآن من قبل على غرار ما يفسر بعض المفسرين آياته ، كما لن يكون التفسير مجرد صورة تُبسِّط على نحو مبتذل واقع المعارف العلمية■ .

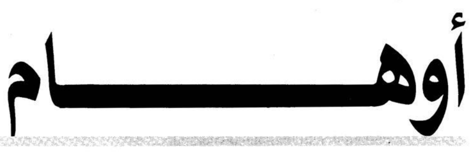
فالأحرى القول إن الاطلاع على إبداعات العقل الحديث ، بل المعاصر ، يحض على قراءة النص القرآني من جديد بقدر ما يُتيح إمكاناً جديداً لفهم إشاراته واستقصاء معانيه . ولا جدال في أن الوقوف على نظريات التحليل النفسي يضاعف من إمكانات تفسير كلام القرآن على النفس بسبر المدى المفهومي لبعض عباراته ، والنفاذ الى بعض مناطقه الدلالية ، واستنطاق بعض مفرداته عن محمولاتها المحتملة . وهو يحتمل لأنه « يتسع » كما وُصِف .

و بالمقابل ، فإن قراءة القرآن بعقل مفتوح و بصيرة نيّرة يعزّز الثقة بأقوال العلماء و يلقي أضواء كاشفة على حقيقتها ويجعلنا ، على سبيل المثال ، أكثر تقبُّلاً للإنجاز الفرو يدي في مضمار النفس . ولا غرابة في القول . فالحق لا يضاد الحقيقة بل يشهد لها □

◆

● من المفارقات في موقف أصحاب التفسير « العلمي » أنهم يقبلون إجمالاً الكشوفات العلمية في مجالات العلوم الطبيعية والرياضية ، ولكنهم يرفضونها في مجال العلوم الانسانية .. مع أن القرآن هو خطاب يتحدث عن انسان . ومُوجه أصلاً إلى انسان .





محمد جمال باروت

■ يفرض الزمن المتغير مراجعة جذريةً ومستمرة لأوهامنا التي يبدو كأنها تساقطت على نحو ساخر وبشكل أشبه ما يكون بالفضيحة. فنحن الذين أردنا لـ «الحداثة» أن تفتح لنا الأفق، لنتخلص من ميراثنا الاستبدادي الشرقي، ونتحرر من طاغوت الايديولوجيات الكهنوتية السائدة، وجدنا «الحداثة» ذاتها، فعلنا الحي، الأبهى والأجمل، ضحية لهذا الميراث الذي ادعت الخروج عليه. فهل انضجت «الحداثة» وعينا أم كان مجرد متشيع ايديولوجي لها؟

ان هذه المقاربة التي تصرح بكراهيتها المعرفية لأي تدين «ايديولوجي» لا تهتم بمقاربة الانتاج النصي لتجربة «الحداثة» ذاتها بقدر ما تهتم بمقاربة ادوات انتاجها المعرفية واستقصاء اوهامها وفضحها الى حد ما*. فـ «الحداثة» التي ارادت فعلاً شجاعاً يعلن تحررنا من الايديولوجيات السائدة ـ المتسلطة، كانت نفسها ضحية أوهام ايديولوجية. و«الحداثة» التي ارادت تغيير احساسنا ومعرفتنا بالعالم، كانت ذاتها ضحية معرفة لاعقلية ومستقيلة من وعيها، وتؤبدنا لنبقى «شرقيين» مصدراً للنبوءة والاحلام والرؤيا ومحرومين من «ابجدية حقوق البشرية، من الديموقراطية» بتعبير لينين. وانفضحت الاوهام اخيراً عن ان «الحداثة» المتحررة بشجاعة فعلها العميق من غيبوبة الماضي كامنة فيه وتدعو إلى الغيبوبة فيه ايضا. فهل نملك اليوم مراجعة لأوهامنا. اوهام فعلنا الشجاع. اوهام «حداثتنا»؟ [تأمل هذه المداخلة أن تكون تحريضاً وإن ناقصاً على ذلك].

***

لا معنى لـ «الحداثة» خارج سياقٍ اجتماعي ـ ثقافي يستعيدها ويعيد انتاجها من جديد، اذ تغدو «الحداثة» بمعزلٍ عن هذا السياق كأنها دون اشكال وتاريخ وتطور. ومن هنا فاننا نقارب معنى «الحداثة» في السياق الذي جربه وصاغه وعي النخبة العربية الحديثة، والذي مَذْهَبَها في بعض اللحظات كايديولوجية للتقدم الاجتماعي والثقافي، لا تعيد النظر بمسلمات ثقافةٍ مكتفية بذاتها ومطمئنة لركودها وحسب، بل وتعيد ايضاً النظر بأسسها الاجتماعية والروحية.

ويعني ذلك ضمناً أن وعي النخبة بـ «الحداثة» تحدد وتخصص بوصفه وعياً ايديولوجياً، لا يدفعنا في لحظتنا المعاصرة الى استقصائه وكشف اولياته المعرفية وحسب، بل والى مواجهة اوهامه ايضاً.

اننا نفكر في «الايديولوجيا» هنا في مصطلحها الماركسي ـ الانغلزي الذي لا تعني الايديولوجيا في ضوئه، ـ كل ايديولوجيا وأية ايديولوجيا ـ الا وعياً كاذباً يموه الواقع ويخفيه خلف اوهامه المقلوبة عنه. حيث تشوه الايديولوجيا علاقة الوعي بواقعه، وتحجب الواقع عن وعيه، فيدعي الوعي معرفة الواقع وتملكه، والسيطرة عليه، في حين انه يعيد بأوهامه «الايديولوجية» الزائفة انتاج معرفةٍ موهومةٍ به تحوله الى وعيٍ كاذبٍ، «مضلَّل»، ومضلِّل. وبهذا المعنى تتصف الايديولوجيا دوماً بالمعرفة الزائفة، ويتصف وعيها دوماً بالوهم.

فهل يمكننا في ضوء ذلك القول أن الوعي الايديولوجي بـ «الحداثة» هو نوع متميز وخاص من اشكال الوعي الزائف والموهوم؟ وما هي المصادر الايديولوجية التي كونته ووجهته؟ وما هي الآليات المعرفية التي حكمت طريقة انتاجه لأدواته؟

تشكل الخطابات: القومية والليبرالية والماركسية المصادر الايديولوجية الكبرى التي صبغت «الحداثة» بوعي ايديولوجي، حوَّلها الى اشكالية «ايديولوجية» بالمعنى المباشر للكلمة، تنفجر فيها وعليها كل تناقضات وعي النخبة العربية واسئلتها نحو ذاتها والعالم.

من هنا تموهت «الحداثة» بالأوهام الايديولوجية لهذه الخطابات الثلاثة التي ادعى كل منها وان بدرجات متفاوتة، ومعالجاتٍ متباينة، تبنّيه الايديولوجي لاشكالية «الحداثة».

إن «مَذْهَبَةَ» الحداثة وتبنيها الايديولوجي، في ثقافة يتموه تاريخها الاجتماعي بتسيد الايديولوجيات الشرقية، لا يحول الايديولوجيا الى معرفة زائفة وحسب، بل والى معرفة مسيطرة ومتسلطة، تتصف بالتدين والتشيع والفيتيشية والايمان العقائدي.. الخ، وكلها صفات معرفية للايديولوجيات الشرقية، وسمت الآلية المعرفية ـ الايديولوجية لهذه الخطابات الثلاثة التي تبدو في تميزها كخطاباتٍ حملها وعي النخبة العربية الحديثة، وكأنها ورثت كل مخزونها المعرفي الشرقي، وكأنه «اللاشعور الجمعي» بتعبير «بياجيه»، تعيد النخبة انتاجه بأوهام وأشكال ايديولوجية جديدة. بل ان وعي النخبة العربية انحط بـ «الماركسية» ذاتها الى نوعٍ مرذول من «الايديولوجيا» الغريبة عنها. لقد فجر الصراع ما بين هذه الخُطابات «غرائزها» الشرقية، وأبانها، إذ زجت الصراعات الايديولوجية الحادة ما بين الخطاب القومي (الذي ميَّز «الآداب») والخطاب الليبرالي (الذي ميَّز حركة مجلة «شعر»)، والخطاب الماركسي (الذي ميَّز «الثقافة الوطنية») «الحداثة» في اشكالية ايديولوجية عميقة، أثارت بدورها مشكلات ايديولوجية عديدة وخلافية:

كاللغة والتقدم والتخلف والالتزام والتحرر والاصالة والمعاصرة، والتراث والابداع، والموقف من التاريخ، والانتماء الثقافي القومي، والهوية الحضارية... الخ. وبمعنى آخر، لم تتمكن «الحداثة» من صياغة اشكاليتها الجمالية ـ الشعرية، بمعزلٍ عن صراع الايديولوجيات الحاد الذي موَّه طبيعتها وحولها الى اشكالية ايديولوجية بالمعنى المباشر للكلمة.

ولا يملك المرء ازاء المعركة الكبرى التي ثارت حول اشكالية «الحداثة» في الستينات، ما بين (حركة مجلة «شعر») و(الآداب)، الا أن يقرَّ بدوافعها الايديولوجية السياسية البحتة التي اعاقت اول فعل ثقافي ابداعي عربي يطمح الى تحرير الابداع من شبكة الايديولوجيات المسيطرة. إذ ألصق

◆

لم تطرح «الحداثة» نفسها كاشكالية جمالية ـ شعرية وحسب، بل وبدرجة اساسية كطريقة معرفة عبر «الرؤيا» والى هذه الطبيعة المعرفية تتجه مقاربتنا النقدية الحوارية.

الخطاب القومي في «الآداب» الذي ورث من الايديولوجيا الشرقية سمات التدين والعقائدية والتعصب وضيق الأفق، بالخطاب الليبرالي في «شعر» «تهماً» ايديولوجية زائفة، تميز الايديولوجيات الشرقية عادة كتهم «الخيانة» و«العمالة» و«التعاون مع المتآمرين على العرب» و«الشعوبية» . . . الخ. وهي برمتها تهمٌ شرقية تدينية وارهابية، لا تميز الايديولوجيا بوصفها وعياً كاذباً وحسب، بل وبوصفها ايضاً وعياً ارهابياً متسلطاً، يسعى للتحكم بعملية الابداع والسيطرة عليها والاحكام العقائدي على فضائها.

ويفسر ذلك التمزق الحاد الذي فتت أعصاب بدر شاكر السياب وتجربته وحياته، ، إزاء الارهاب الايديولوجي الذي مارسه الخطاب القومي في «الآداب» باسم «الالتزام» ومتطلباته الرهيبة. فقد كان مقبولا في «الآداب» أن يُعَامل مبدع اشكال كالسياب بوصفه «مؤمناً ضالاً» ومدعواً لطلب «الغفران» و«التوبة» على الطريقة العربية الشرقية القديمة نفسها. فأي ارهابٍ مارسته الايديولوجيا الزائفة والكاذبة والموهومة على الابداع؟ وأي انحطاطٍ ايديولوجي مرذول تحول اليه شعار «الالتزام»؟

من هنا كان لاحتضان الخطاب الليبرالي في «شعر» للتجارب المارقة والمنشقة عن الايديولوجيات، اهميته العميقة في مجتمع يتموه برمته، بسيطرة الايديولوجيات «المتدينة» و«العقائدية». غير ان الخطاب الليبرالي في «شعر» كان محكوماً ايضاً بأوهام قومية وايديولوجية حجبت نفسها خلف هجاءٍ ماكرٍ وحاد للايديولوجيا، باسم تحرير الابداع من هيمنة الايديولوجيات وتسلطها، فأعلنت «شعر» أنها «خارج كل قيد، كل انضواء، كل ايديولوجيا».

وبمعنى آخر أضمرت «شعر» وعياً ايديولوجياً، ادعت في الآن ذاته تحررها منه. من هنا صاغت خلف هجائها لـ «الايديولوجيا» وتعاليها عليها ثلاثة أوهام ايديولوجية كبيرة، زجتها في تناقضات حادة مع وعيها ذاته ومع العالم.

أما الوهم الأول، فهو وهم «الهوية»[1]، الذي صيغ بوعي ايديولوجي قومي، يتقصى جذور الذات القومية الحضارية في مرجعية أبعد من المرجع العربي الجاهلي وأسبق عليه. وهي مرجعية الينابيع الحضارية القديمة في الشرق المتوسطي العربي القديم. وقد أنجز وهم الهوية وظيفة مزدوجة، دفعت «شعر» لترى في «الحداثة» الاوروبية ممكناً حضارياً حمله التراث السوري العربي المتوسطي القديم قبل ان تحمله أوروبا. وبذلك تم تصوير اللحاق بـ «ركب العصر» في اوروبا كأنه نوع من العودة الى الهوية القومية نفسها. في الآن ذاته الذي دعت فيه «شعر» الى اعادة اكتشاف هذه الهوية القومية الحضارية واحيائها من جديد، في ضوء وعي قومي ايديولوجي معاصر، حكمته آلية معرفية ميتافيزيقية، تتصور «الأمة» جوهراً «خالداً» وأبدياً متعالياً على التاريخ وتغيراته. ويتبدى الوهم الايديولوجي هنا في ان اكتشاف هذا الجوهر واعادة احيائه وتجديده، يضمر اعادة احياء للأمة وتجديد «رسوليتها» وبعثها من جديد. وبذلك يقلب الوهم الايديولوجي الكينونة الفعلية العيانية لـ «الامة» الى كينونة ايديولوجية، تشكل فيها العناصر الثقافية الحضارية خطاً متصلاً وواحداً منذ البعل الى انطون سعاده[2]. فتصبح «الامة» هنا نتاج الوعي الاجتماعي، وليس نتاج الوجود الاجتماعي، نتاج الايديولوجيا وليس الواقع.

لقد تم الانتاج الجمالي ـ الشعري لهذا الوهم الايديولوجي على نحوٍ معقد حددته خصائص عملية الابداع الشعري والقوانين الداخلية التي تحكمها وتميزها في الآن ذاته. حيث نهض الانتاج الفني للهوية القومية الحضارية وقد اصبحت هوية روحية كيانية، في بنية جمالية ـ شعرية رؤيوية، تتشابك «مجرة الدلالات» فيها حول الرمز التموزي الانبعاثي وتوارداته (المسيح، البعل، فينيق، البطل القادر، النبي الذي يموت فرداً ويبعث أمةً وجماعة . . . الخ). حيث اضمرت العودة الى الرمز التموزي[3] واكتشافه ومساءلته، استصراخاً شعرياً كيانياً لجوهر الامة وروحها المتعالية على التاريخ للتجدد والانبعاث والنشود، في وهم ايديولوجي نهضوي، يحول «الحداثة» الى مشروع نهضوي وثيق الصلة بأوهام الايديولوجيا وشبكيتها. ولم تكن «الحداثة» في هذا السياق الجمالي ـ الايديولوجي الا بمثابة حاضنٍ لمشروعٍ ايديولوجي نهضوي، يسعى لربط الذات بجذورها الحضارية القومية التائهة والمحتجبة في الماضي.

ولا يكمن تناقض اشكالية «الحداثة» التي صاغتها «شعر» في أنها احتضنت خلف هجائها الحاد للايديولوجيا وعياً ايديولوجياً نهضوياً بالمعنى المباشر للكلمة وحسب، بل ويكمن ايضاً في أنها موهت «ايديولوجيتها» الخفية غير المعلنة والمضمرة في النسيج الداخلي للخطاب الشعري خلف شعارات تهجو «الالتزام» و«الايديولوجيا». ومن هنا صاغت «شعر» وهماً ايديولوجياً نخبوياً يقوم على مبدأ «الطيران الحر للشاعر فوق الايديولوجيات» باسم تحرير الشعر من تسلط الايديولوجيا وقيودها.

ويتحول الشاعر في هذا الوهم القبوي الى نوع من «الانسان الاعلى» الذي يكتشف الخبرات الروحية وينتجها بوصفها منبعثة من «نور ذاته». وقد أنتج الخطاب الشعري هذا الوهم في مثال جمالي يقوم على، النبي، الغريب، الملعون، الكلي . . . الخ. من هنا ابتعدت «شعر» بالشعر العربي الحديث عن اللغة الايديولوجية/ الشعارية/ والتعليمية/ والتحريضية، لتقترب به من اللغة «الاونطولوجية» التي تكتشف الوجود الانساني نفسه بوصفه قائماً حسب لغة خالدة سعيد على «الوحدة، الفراغ، اليأس، العبث، الحرية، النفي الكياني، الغربة والاغتراب، الحرمان، الاضطهاد، اللامنطقي، عبودية المكان والزمان». وهي في رمتها مشكلات «أونطولوجية» وجودية، بالمعنى الذي نفهمه اليوم من مصطلح «الاونطولوجيا».

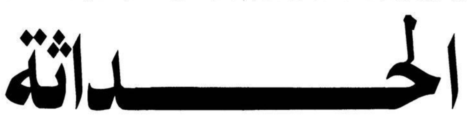
لقد ارتبط الوهم النخبوي في تجربة «الحداثة» على نحو عميق بالوهم الاونطولوجي، الى الدرجة التي يمكننا فيها وصف تجربة «الحداثة» بالتجربة «الاونطولوجية». ان الوهم الاونطولوجي وهو يناقش مشكلاته، ◁

◆

(١) شكل البحث عن الهوية القومية ـ الحضارية للذات وطرح الاسئلة عليها، هاجساً اشكالياً اساسياً من هواجس «شعر». إذ اعتبرت «شعر» أن تحديد «المحتوى الحضاري» لـ «الذات التائهة في شعاب الماضي والحاضر» يلخص «الازمة التي نعانيها شعراً، كما نعانيها وجوداً»، انظر: شعر ١١، السنة الثالثة، صيف ١٩٥٩، ص ٥٠٤

(٢) لا بد من الاشارة هنا الى التأثير الحاسم الذي لعبه كتاب «الصراع الفكري في الادب السوري» لأنطون سعادة في تكوين الوعي القومي بالهوية الحضارية لعدد بارز ومؤثر من اعضاء حركة «شعر». والواقع أن الادب العربي الحديث لم يعرف مفكراً قومياً ساهم في توجيه الظواهر الاكثر طليعية وحداثة فيها كأنطون سعادة.

(٣) للتفصيل في ذلك يمكن العودة الى «القصيدة التموزية»، جمال باروت، المنشورة في فكر، العدد ٦٤، ربيع ١٩٨٥





يتميز في بنيته السطحية بتحليقه الحر فوق الايديولوجيات. غير ان الوهم «الاونـطولـوجي» لم يكن ـ بلغـة هنـري لوفيفـر ـ الا تخصيصـاً للوهم الايديولوجي، واعادة انتاج اونطولوجية له.

أين يتحـدد الجـوهـر الايديولـوجي للوهم «الاونـطولوجي» في تجربة «الحداثة» في «شعر»؟

إنه يتحدد في الانزياح القائم ما بين وجود الوعي ووعي الوجود. فالوعي بالـوجـود لم يكن في تجربـة، «شعـر» اذا استخـدمنـا لغة لوفيفر «سوى حضورات متوهمة للوجود»[٤]. وبمعنى آخر حضورات ايديولوجية انطلاقاً من ان اي حضور متوهم هو حضور ايديولوجي زائف وان ادعى التحرر من قيود الايديولوجيا وزيفها. حيث تحاول هذه الحضورات المتوهمة تقديم الوجود ليس في كينونته بل في تمثلاتها عنه، وتحاول في الآن ذاته ايهامنا بأن تمثلاتها عن الوجود هي الوجود ذاته. من هنا تصل الايديولوجيا الى ذروة تموهها وتخفيها خلف لغة أونطولوجية تدعي التحرر من الايديولوجيا. إذ أن هذا الايهـام، ليس في عمقه سوى ايهام ايديولوجي يتوسل لغة باطنية، رمزية وسحرية، ذاتية ورؤيوية، كهانية بلغة مالارميه، تدعي التخلص من هيمنـة الايديولـوجيا في حين انها تخصصهـا وتعيد انتـاجهـا بوهم اونطولوجي، يقوم على وهم ثنائية الصراع الأزلي ما بين الشعر والواقع، الـرؤيا والعـالم، الفرد والجماعة. ومن هنا ترفض التعميم الفني للواقع، وتتصـور «الكائن» في عزلة أونطولوجية فتماثل ما بين «التجربة الشعرية» و «التجربـة الميتـافيزيقية»، ومـا بين «التجـربـة الـرؤيوية» و «التجـربة الاونـطولـوجية» فتصـور «الكائن العربي» في خطابها الشعري كـ «كائن ميتـافيزيقي» على حد تعبير أدونيس، أي كائنـاً لا تاريخياً، يغـوص في مشكلاته الكيانية ويغور فيها.

لقد خصصت تجربة «الحداثة» في «شعر» الوهم الاونطولوجي من حيث هو اشكالية جمالية ـ شعرية في مفهوم «الرؤيا»، والذي لا يمكن من دونه على الاطـلاق مقـاربـة تجربة «الحداثة» ومساءلتها. وتكمن اهمية مفهوم «الرؤيا» كما اختبرته «شعر» في أنه اقترح نفسه كمميز اساسي ما بين الشعر والخـطابـة، القـديم والجـديد، الايديولـوجي والاونـطولوجي، الحضور والغياب، الكينـونة والتمثل، وفي أنه صاغ اشكالية «الحداثة» في الشعر العـربي الحـديث بوصفهـا اشكالية «رؤيوية» تعدى تأثيرها الفعال اطار «شعر» ذاتها، ليسهم في تشكيل المغامرة الشعرية العربية الحديثة برمتها.

غير ان تجربة «الرؤيا» في «شعر» كانت اكثر من مفهوم جمالي ـ شعري، اذ كانت بدرجة اولى تجربة معرفة. ومن هنا ألحت «شعر» دوماً على معنى «الشعـــر» من حيث هو «وسيلة معـــرفـة ورؤيا». وبمعنى آخـر قاربت «الحداثة» مفهوم «الرؤيا» ليس بوصفه اشكالية جمالية ـ شعرية، يمكّنها من استغلال الطاقات الدلالية والتعبيرية للفجوات ما بين الدال والمدلول (وهو ما سمتـه «شعـر» بالـبروق والحدوس والتفجرات الداخلية) بل وبوصفه كطريقة معرفة للعالم. أي كنظام معرفي يحدد طريقة انتاجها لأدوات فهمها للعالم وموقفها منه. وهو ما اوضحه أدونيس بقوله: «يمكننا القول أن الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم. انه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية».[٥]

إن «الرؤيا» من حيث هي تعبير شعري يتحقق في خطاب لا تعنينا هنا، بل تعنينا من حيث هي وسيلة معرفة يحكمها نظام معرفي بوجه الخطاب ويحدد نوع معرفته في آنٍ واحد. فما هو نوع المعرفة الذي تنقله «الرؤيا» في تجربة «الحداثة»؟ وما هو النظام المعرفي الذي يوجهها ويحددها؟ وبمعنى آخر ما هو «الابستمي» الذي يحكمها؟

تقوم «الرؤيا» في تجربة «الحداثة» على «الادراك الحدسي» الذي ينقل معـرفـة داخلية مباشرة. ومن هنا تتصف بطبيعتها الميتافيزيقية ووظيفتها الحدسية التي يعبر فيها الشاعر بلغة فؤاد رفقة «عن ذاتيته المغلقة، عن عالمه المنعزل، عن كونه الذي ينتهي في نفسيته ولا يتعداها»[٦] فتصبح «القصيدة. الحديثة تعبيرا عن فكرة غيبية كبرى» وبلغة ادونيس «ميتافيزياء الكيان الانساني».[٧]

ان العـلاقـة ما بين ميتـافيزيقية الرؤيا ووظيفتها الحدسية هي علاقة بنيوية، إذ أن المعرفة الداخلية المباشرة التي ينقلها الحدس ليست معرفة الواقع بل معرفة الرؤيا نفسها واكتشافها واستقصاء اشراقاتها. وبهذا المعنى تتماثل الذات مع موضوعها وتتماهى به، فتضيع العلاقة ما بينهما، فيبدو الشعر منفلتاً من «قيود» الواقع ومتحرراً منها. إن «الحداثة» تنطلق من أن الفن احتجاج مستمر على الواقع السائد، الا انها تتعالى بذلك في وعي موهوم يقوم على قطبية الصراع ما بين الشعر والواقع، الرؤيا والحياة. ومن هنا ترفض التعميم الفني للواقع، باسم أن الشعر اعادة خلق للواقع، ليس عبر علاقة الذات بالموضوع، بل عبر تعالي الذات على الموضوع وطيرانها الحـر فوقه. وبهذا المعنى تقوم «الرؤيا» على مبدأ «باطني» تتحدد مقوماته النقية بالنـرجسية (وتعني أن الشـاعـر لا موضوع له غير ذاته) والملائكية (وتعني أن الشاعر يخلق عالمه الخاص المستقل عن عالم الواقع والمتحرر منه) والكهانية (وتعني أن الشاعر في عزلته الاونطولوجية الميتافيزيقية عن الواقع هو اشبـه بالكاهن/ العارف الذي يبتكر لغة الرموز والاسرار والمطلق). ومن هنا فان «الرمز» هو الوسيلة الاساسية لـ «الرؤيا» في ادراكها الحدسي. إن «الـرمز» في «الرؤيا» هو نفسه «المماثلة» في الاونطولوجيا، فكما يفضي «الرمز» للحدس بالمطلق والمجهول، فان «المماثلة» تفضي الى الله (أي النوع الثيولـوجي للمـطلق). وبـذلـك تنقل «الرؤيا» بلغتها الرمزية الحدسية الباطنية معرفة «خفية» و «مغلقة» لا تدرك اسرارها الا النخبة المصطفاة. من هنـا يتحول الشاعر الى نوع اشبه بالعارف والنبي الذي ينتج معرفة متعالية، باطنية وسرية، غنية بالايحاءات وكأنها «مجرة الدلالات» في تجربة عالية الاسوار لا تحيل الا الى ذاتها. إن النقطة التي تنطلق منها الرؤيا هي الاصطدام الاونطولوجي الازلي ما بين النبي والجماعة، العارف والواقع. ومن هنا فانها تموه التناقض الذي ينشأ ما بين «الفنان» و «محيطه» والذي يصـدر دومـاً عن احتجاج الفنان على اللاانساني والاستغلالي والبشع في الواقع، بأوهام عن قطبية الصراع الأزلي أونطولوجياً ما بين الشاعر والواقع.

يمكن القـول في ضوء مصـطلح محمد عابد الجابري بأن نوع المعرفة الـذي تنقله «الـرؤيا» في تجربـة «الحـداثة» هو نوع متجدد و «معصرن» للمعـرفـة «العـرفـانية»[٨] أي «الغنـوصية». ورغم أن الدين كان الحقل الاساسي الذي نشأت فيه «العرفانية/ الغنوصية» الا انه يمكن ان نجد في العـديد من الاتجاهـات الاونطولوجية للفكر العالمي المعاصر البعيد عن «الدين» تعبيراً عن «عرفانية» متجددة، يحكمها نظام معرفي عرفاني. إننا نعني بالنـظام المعرفي ما نفهمه اليوم من معنى النظام «الابيستمولوجي» الـذي يتحكم في طريقـة انتاج المعرفة ذاتها. وبمعنى آخر فاننا نعني به أدوات انتاج المعرفة، «الابستمي» الذي ينتجها، وليس منتجاتها.

من هنـا فان «العـرفان» من حيث هو نظام معرفي، يحيلنا في صيغته «الافلوطينية المحـدثة» الى معرفة الكينونة بالنفس لا بالعقل، بالرؤيا لا بالـبرهان، وبالسحر لا بالاستدلال، إذ ان نقطة انطلاقه الجوهرية التي تحدده على مختلف تياراته، تكمن في رفض المعرفة العقلية بالواقع واللجوء الى معـرفـة سحـرية باطنية ورمـزية، لا تقـول الواقع بل تقول اوهامها الميتافيزيقية عنه. و «العرفاني» من حيث هو غنوصي، هرمسي، صوفي، باطني . . . الخ هو نوع من النخبة التي تصطدم بعالمها فتنفصل عنه ملتجئة

(٤) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، ط ١، ١٩٨٣، ص ٨٩-٩٠

(٥) أدونيس، شعـر ١٦ خريف ١٩٦٠، ص ٥٠. وقد ألح على هذه النظرة شعراء ونقاد شاركوا في «شعر» امثال يوسف الخال، جبرا ابراهيم جبرا، فؤاد رفقه، خالدة سعيد ...الخ.

(٦) فؤاد رفقـه، شعـر ١٣، ك ٢، ١٩٦٠، ص ١١٤

(٧) أدونيس، مصدر سبق ذكره.

(٨) إننا نفيد هنا بشكل خاص من التحليل المعرفي للدكتور محمد عابد الجابري في كتابه «تكوين العقـل العـربي»، دار الطليعة، بيـروت، ط ١، ١٩٨٤، وفي كتابه «بنيـة العقـل العـربي»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦

(٩) أدونيس، فاتحـة لنهـايات القرن، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٣٤

(١٠) هنري لوفيفر، مصدر سبق ذكره، ص ١١٨

الى «نـور ذاتهـا» تستقصيه وتكتشفه متوهمة انها قد تكشف في الآن ذاته الحقيقة العامة والعاملة في الحياة، وتوصلها حيةً فاعلةً الى القلب. الا انها في عمقها معرفة نخبوية يقتصر تملكها على «العارف» الذي يجيد وحده قراءة النفس واستبطان الروح والتعبير عنها.

ان ثنائية «الافلوطينية المحدثة» ما بين الاله والمادة، تتحول في تجربة «الحـداثة» الى ثنائية قطبية صراعية حادة ما بين الشعر والواقع، بوصف الشعر كشف عن عالم الذات والروح، وبوصف الواقع رهن لقيوده المادية والاجتماعية. ومن هنا يعرض «الغنوصي» عن الواقع وينفلت منه، مثلما تعرض «الحداثة» عنه وتنفلت منه باتجاه «الرؤيا» التي تنتج معرفة تقوم على لغـة «الكشف» و«الاشراق». وبمعنى آخـر يمكن القـول أن لغـة «الغنوصية» و«الحداثة» معرفياً هي لغة واحدة، انها اللغة «الرؤيوية»، التي تطوح بعالم الواقع لصالح عالم الرؤيا، وبعالم الظاهر لصالح عالم الباطن. وتكشف هذه اللغة عن موقف معرفي يهرب من معرفة العالم وتملكه روحياً وجمالياً في الآن ذاته الذي تدعي فيه معرفة أسمى وعميقة به. من هنا يعرض عن «القيَم» في الواقع، ويرفض التعميم الفني له.

وتفسر «عرفانية» التجربة العربية لـ «الحداثة» اهتمامها العميق بنبش إرثها «الغنوصي» (الصوفي، الباطني...) ودعوتها لاعادة التواصل معه واكتشافه من جديد. إذ أن «الغنوصية» بدرجة اساسية وفي أصول نشوئها، منـظومة معـرفية شرقية خالصـة، أسسها نومينوس الافامي السوري في المرحلة «الهيلينسية»، ومارست تأثيرا حاسماً على التيارات العرفانية العربية برمتها، بما فيها التيارات الباطنية والهرمسية والصوفية. من هنا ففي ضوء المنظومة العرفانية لـ «الحداثة»، فان «الحداثة» بهذا المعنى ليست أمراً طارئاً على الخطاب العربي، بل انها تجديد لتياراته «العرفانية» و«عصرنة» لها.

ويصح قول أدونيس هنا الى حد بعيد في أن «الحداثة اشكالية عربية قبل ان تكـون غربية» ولعـل أدونيس من رواد الحـداثة النادرين الذين اكتشفوا ميراثها «العرفاني» الشرقي ودعوا للتواصل معه، بل إنه قدم «العرفان» دوماً كحامل لـ «التحول» و«الابداع» في التراث العربي، حيث تقع «الصوفية» و«البـاطنية» و«الـرؤيا» و«الحداثة» ايضا لديه داخل خطاب «العرفان» الشرقي العربي.

بل ان أدونيس يلتمس بذكـائه الحاد كسوري، وكشاعر، وكمفكر، وكانسان يضج بالألوهة أن «الشعر الغربي الحديث في ذرواته العليا» «هو نوع من الانتماء الى الشرق، أو نوع من شرقنة الغرب»، فيرى أدونيس أن «شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخييل، اللانهاية، الباطن أو ما وراء الواقع، الانخطاف، الاشراق، الشـطح، الكشف... الخ»[9]. من هنا ففي سبيل هدمه لوهم المماثلة مع «الغرب» كمعيار لـ «الحداثة» وهو الوهم الذي سبق له ان شارك نفسه في صياغته له، يحاول التأكيد على ان «الحداثة» تجربة شرقية في أساسها. إلا أن أدونيس يسقط في الواقع تحت وطأة وهم استشراقي غربي لخص «الحـداثـة» بـ «العرفان» كاحتجاج على «التقنية» واختزل الشرق الى مصـدر للاساطير والـرؤى والاحلام والحكايات.

وبمعنى آخـر، يعي أدونيس اعـادة اكتشـاف المصـادر العرفانية العربية لـ «الحـداثـة» بوعي استشراقي غربي، يرى في الشرق مهـد النبـوءات واللغات البعيدة الباحثة عن المطلق، ويتوهم ان هذه المصادر هي الاسس التي يمكن العودة اليها لاكتشاف حداثة عربية. وبهذا المعنى يمكن وصف وعي النخبة العربية الحديثة بـ «الحداثة» من حيث هي «عرفان» كما يبرزها صوت أدونيس ويمثلهـا بأنـه ضحية للوعي الاستشراقي، وليس نتـاجاً للوعي الشرقي بحـد ذاتـه، بمعنى النتـاج المتـواصـل الذي يقرأ نفسه باستمرار. إذ أن الخطاب العرفاني العربي ذا الميراث الهرمسي ـ الافلوطيني المحدث الذي ما زال يؤثر في وعي وسلوك الجماعات الباطنية العربية انحط الى مستـوى «الايديـولـوجيا» المـرذولة، التي ليس لها أي اكتشاف لعلاقة جديدة مع العـالم. وبمعنى آخر فان الوعي «الحداثي» بـ «العرفان» هو وعي نخبـوي من الطراز الاول ومثقل في الآن ذاته بالعديد من الاوهام «الايديولوجية» التي جعلت أدونيس يعتبر «اللاعقل» أساساً لـ «التحول» و«الابداع» في التاريخ والتراث العربيين، وأساساً لما اسماه بـ «الحداثة الفنية».

ان الحديث عن «غرب» يتخصص بـ «التقنية» و«يتشرقن» كاحتجاج عليها، وعن «شرق» يمتلك «رؤيا» صنعت الغرب، يبدو منغلاً بأوهام تخفي خلف لفظيتها حقيقـة تخلف «الشرق» «العرفـاني» وحرمانه من «التقدم» وحقيقة «الغرب» الاستعماري، الذي لا يمكن أن يبقى استعمارياً بدون بقـاء «الشرق» «شرقـاً»، مصـدراً لـ «النهب» و«الاسـاطـير» و«الاحلام» و«الشطح»، وبالتالي بشكل أو بآخر، مصدراً لـ «الحداثة» الغـربية نفسهـا، التي كانت «تقنيتهـا» ثمرة من ثمرات نهب الشرق واستغـلالـه التـاريخي. وبمعنى آخر فان الحديث عن شرق يتخصص بـ «الشعـر» وغرب يتخصص بـ «التقدم» تحت اسم الخصائص المشرقية لـ «الحداثة الغربية» نفسها، وتحت ستار أوهام ايديولوجية شرقية تتصور اساطيرها مصدراً لتقدم الغرب وبالتالي العالم المتمدن، هو وعي استشراقي غربي، ويمكن القول ايضاً، أنه وعي ايديولوجي كاذب يحجب الحقيقة، حقيقة «تخلف» الشرق وحرمانه من الديموقراطية وحقيقة تقدم الغرب، وخلقه لنا كمصدر لـ «الشعر» و«الاحلام» «شعره» هو و«احلامه» هو.

وتبرز المأساة في أننا نعيد انتاج هذه الاحلام بوصفها «احلامنا» وبوصفها «حداثتنا» المطمورة في أغوار ماضينا العرفاني، الذي على «الحداثة» نفسها أن تدعـونـا للتحـرر والتخلص منـه، ليس عبر اوهـامها الايديولوجية، النخبـوية، الاونـطولـوجية، والقـومية.. الخ بل وبـدرجة اساسية عبر اندغامها في نسيجنا المعرفي.

ان «الحـداثة» من حيث هي طريقة معرفة، وكما طرحها وعي النخبة العربية الاكثر شجاعة وطليعية في «شعر» وبعدها، لن تعني في النهاية الا بقائنا «شرقيين» مختصين بـ «الشعر» و«النبوءات» يفتتحنا الغرب باستمرار بمعرفته الاستشراقية، ويصدرها الى وعينا بوصفها شرقنا ذاته الذي نعيشه.

وبمعنى آخر، فان زمننا المتغير دوماً الذي كان وحده الجدير باسقاط اوهامنا واساطيرنا، هو وحده الذي يتيح لنا فرصة تاريخية لمساءلة وعينا، حداثتنـا، معـرفتنـا. داخل الزمن المتغير ولغته نفسها، أي خارج أوهام الايديـولـوجيا.. أوهام الحداثة، ومبرراتها الاستشراقي الغربي الذي تريد «ترسيمه» كميراثٍ حقيقي لـ «الابداع» في تاريخنا.

ويعني ذلـك اعادة ترتيب العلاقة مع تاريخنا وإرثنا بعيداً عن الاوهام الايديولوجية، سواء تجسدت هذه الاوهام في مفاجأة «حداثة» الغرب في انها نتاج لنا نحن «الشرق»، أم تجسدت في دعوة «ذواتنا» الى العودة الى ماضينـا «العـرفـاني» «الرؤيوي» «النبوي» «الخالد» بوصفه «الحداثة» في ماهيتها التي تصنع الوجه الرؤيوي للغرب.

وببساطة ساذجة ولكنها أكيدة، نحن مدعوون الى اعادة النظر في أوهام «الحداثة»، أوهام «حداثتنا» وأوهام «حداثة» الغرب نفسه. أي ان نتنج «حداثة» شعرية تقول زمننا المتغير وتساعد في الآن ذاته على أن يكون متغيراً باستمـرار... وبمعنى آخر ان تكتب «الحداثة» «القيَم» في حياتنا لكي تكون جديرة بتغيرها ومعناها المتجدد باستمرار. أي أن تستمر كثورة قابلة للابتكـار مجدداً ولاعـادة الخلق، وبتعبير لوفيفر أن تكون «قابلة للتعرف عليها في ضوء جديد. والمخيلة البروميثوسية اليوم هي تلك التي تعلن ان «الثورة مثلها مثل الحب، شيء نبتكره ثانية»[10].

فهل نبتكر «حداثتنا» ثانية؟ تعالوا نتحاور من جديد. □

محمد جمال باروت:
ناقد من سورية، يعمل مدرساً للغة الفرنسية في حلب، ويكتب النقـد الأدبي، وظهرت كتاباته النقدية في أول الثمانينات في عدد من الروايات العربية.
من كتبه المطبوعة: «الشعر يكتب اسمه».



نجلس على الحافة القريبة لإلفتنا، ونفكر

بسام حجّار

شاعر وناقد أدبي من لبنان. من مؤلفاته: «مشاغل رجل هادىء جداً»، و«لاروي كمن يخاف أن يرى».

هل نصدِّق السراب
الذي بدا لنا على طرف المائدة؟
ملحٌ كثير،
والليلُ باقٍ
حتى آخره،
سوى أن البيوتَ
نبتت في رؤوسنا
والطرقات أفرَغت أرجُلَنا
من المسيرْ.

إذن
نجلس الآن
على الحافة القريبة لإلفتنا
ونفكر
لا السماءُ تُلقي ظِلاً
ولا البحرُ يُرخي شباكَ الرطوبة.
ملح كثير.
لكي تتسع الشقوق في شفاهنا،
لكي تبور قلوبنا.

هذا سراب
أن يكونَ نبيذ
يَكفي انتظارَنا
على الحافةِ القريبةِ لإلفَتِنا
عندما نفكر
أن الذين رحلوا لم يتركوا لنا وقتاً
لكي ننسى
سوى أن البيوت نبتت في رؤوسنا
كالصداع
ونُعطي نصف أعمارنا المتبقية
لكي يَزولَ الصداعُ وتبرأ أعمارُنا.

الحافة أعلى من أعيننا،
إذن، نقفُ على رؤوسِ أصابعِنا
لا نرى شيئاً
لا النباتَ
ولا ظلاً لَهُ.
ألأنّنا كُنّا نُصلّي
في الصباح وفي المساء
حتّى تغشى عيونَنا
أبخرةُ الحَنَان التي تشبه الدموع،
لا لنبكي
لكي نُجهِش بالكلام؟

هذا سراب
أن نلتقي في حجرة واحدة
على سريرين متلاصقين
نبحثُ عن جسدينا الضائعين
في الظلام
ثم نقول
يا أللهُ، لماذا نَعطَشُ في أحلامنا؟
ثم نقول
يا أللهُ، ما أجملَ الرحلةَ من الجبينِ
حتى مَلْمَس القدَم.

هذا سراب،
أن يكونَ بحر باتساع الحجرة
حين نُطلُّ على أمْلاحِهِ
على أسماكِهِ المتربّةِ في الشبّاكْ،
نتعانقُ خائفين
لكنَّ الرعشة ليست من الخوف،

من ضيق النافذةِ
أو ندرةِ الهواء.

لنبتعد قليلاً
علَّ الهواء يدخل
علَّ اللون السماويّ
يَنشر قمصان نومه على الجدران.

هذا سراب
أنْ تكونَ القُبلةُ
رَغيفاً نقتسمُه في الصباح وفي المساء
أنْ يكونَ الصمت
بيننا
مُلتصقين أو مُبتعدين
واقفين
في المرارة البكْماء
لمنتصف الليل.

حين أَغْلقْنا النَوافذَ والأبواب
دخلوا مِنْ فُتحاتٍ أُخرى
وكُنَّا وحيدين
كانوا هنا يَلْغَطونَ
ويقتسمونَ الغِبطةَ والنَدَمَ
وكانَ الليلُ يأتي ويَذْهبُ معهم
وكنَّا وحيدين
الى آخر ما نستطيع أن نُحبَّ
الى آخر ما نستطيعُ أن نكرَه
وأنْ نَبتسمَ معاً
لكي يُخفي واحدُنا ما يحزن الآخر
لكي نخفي عزلتنا معاً
وأذكرُ
أنّني، مُلتصقاً بكِ،
كُنتُ أسيرُ لكي اعطيكِ رسالتي الاخيرة
أنَّكِ، مُلتصقةً بي،
كنتِ تبحثينَ عَنّي،
لكي تَجدي أنّي على الكُرسيِّ
ما زلتُ
أنتظرُ أنْ يجدَني أحدٌ
منذ ثلاثينَ عاماً
لا أحَدَ يأتي
وكنتُ أخافُ.

هذا سراب
أن يكونَ البَحرُ هنا
لكي تجده بعد ثلاثين عاماً وتفرح
ثمَّ تقول:
يا أللهُ، كم صادفتُ المِياهَ
وما شربتُ!
ثمَّ تقولُ:
يا أللهُ، كنتُ بعيداً، وكم مشيتُ،
وما أقتربتُ!

كان السابلةُ يَصلونَ تباعاً
وكُنتُ أسيرُ معَهم
لا أعرف
ظِلّي يمتزج بظلالهم
وكنت أراهُم يَبتعدون
كان السابلة يصلون تباعاً
ويجتمعون
وكانَ الجَمْعُ غفيراً
رجالٌ ونساء
مثلي
نساء ورجال
وكنتُ معهم
كنت أراهم يفترقون
وكنتُ معهم
وحدي
فلا أعرف لماذا
يَفتَرقُ الجَمْعُ ولماذا
يَموتُ كلُ شَخص بمفردِهِ.

هذا سرابٌ
أنْ يَكونَ الجَمْعُ هنا
وأنْ أهتدي الى النافذة
لأرَى
أنني خَلفَ النافذةِ
وأن الجمع يَبتعدُ.
أنْ أهتَدي الى النافذةِ
حين يرحلونَ
وأراهُمْ يغتسلونَ
بالملح
ويطردونَ أرواح أيديهم وعاناتهم
وأراهم

ينتظرونْ

هذا سرابٌ
أن تنتظر امرأةٌ سَرابَ العائد من بعيد
أن ينتظرَ رجلٌ
أنْ يُقيمَ، العمرَ،
على العتبةْ،
هل النباتُ الذي يُلوِّحُ على الساق
الوحيدة للوباءْ
هل الظلُّ الذي يقترب؟
اخيلةٌ ومرارات.

كانَتْ أفواهُنا تُنادي وأصابعُنا تُشيرُ
وكان عابرون لا يلتفتون
وكان الخوف أقوى ما يجمع بيننا
لأننا نخاف
كانت بيوتنا تُؤوي خوفنا
لأننا نَخاف
كنا نَنام في حجراتٍ تَتَنصَّتُ على نومنا
نستيقظ بوجوه ليست لنا
بأطراف لا تأخذنا
- اذا سرْنا -.

هذا سرابٌ
أن يكون بيننا ما يجمعنا
نَبْضٌ بنَبْضٍ
هنا،
وأن نبتعد في الصباح.
النافذةُ باتساعٍ ما يَجْعَلُ بيننا شَهوةً
يدي تبحثُ عنكِ
يدكِ تبحث عَنّي
جَسَدٌ نائمٌ. جَسَدٌ ميتٌ.
السرير وحده مُرتَّبٌ
أبيضُ
ونظيفٌ
الغرفة - باستثناءِ قُبْلَتِكِ - خاليةٌ.

هذا سرابٌ
أنْ يكونَ طيف ردائكَ
أنْ يكون طيف جسمي
أن نلتقي، أن نقول
يا أللهُ، كم نحن وحيدون خلف النافذة. ◁

صورة جبرا في شبابه: شعر بالانكليزية

◆ عبد الواحد لؤلؤة

■ أن تكتب مقالا بالانكليزية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو من أبنائها، لا يثير أمامك من المشكلات سوى ما لا تقوى قدرتك الكتابية على نقله الى قارئك تعريفا وتفسيرا ونقدا. وأن تكتب مقالا بالعربية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو من أبنائها، لا يثير أمامك من المشكلات سوى مقدار ما يجب أن تنقله الى قارئك ترجمة وتعريفا، وبعد ذلك تفسيرا ونقدا. أما أن تكتب مقالا بالعربية عن شاعر يكتب بالانكليزية، وهو ليس من أبنائها، فان ذلك مما يثير امامك من المشكلات انواعا شتى: كم من هذا الشعر تنقل الى العربية في مقالك؟ في أي باب يقع هذا الشعر؟ أهو شعر انكليزي عن موضوعات عربية، كما قد فعل بعض المستعربين؟ أهو شعر عربي بلغة انكليزية كما قد فعل بعض أهالي المهاجر في اوائل هذا القرن؟ أهو شعر وحسب، لا ينتمي الا الى الانسان والعالم الأرحب، كما فعل بعض أهالي الكومنويلث وافريقيا وجزر الهند الغربية ممّن يكتبون بلغة هي غير لغتهم الأم؟ أهو شعر يحمل مياسم ثقافية انكليزية غالبا وأوربية بصورة أغلب، فيقع في باب الشعر الانكليزي بقدر ما يقع انتاج الشعراء الاميركان في باب الشعر الانكليزي؟

أنا لا أدعي القدرة على الاجابة عن هذه التساؤلات، على فرض أنها مشروعة، وحسبي أنني اثيرها في ذهن القاريء، لعله يهتدي الى جواب، فأفيد منه، وأجره على الله!.

والذي يضيف الى هذه التساؤلات بُعداً جديداً أنني أمام مجموعة شعرية غير منشورة، لذلك لا يسع القارىء الذي يعنيه أمرها أن يطلبها فينظر فيها ليرى كم تزيّد هذا المقال على صاحبها وشعره، أو كيف أساء تناولها وقصّر في اظهار محاسنها. من أجل ذلك أرى ان احسن الحلول السيئة أن أقدم هذه المجموعة من الشعر التي كتبها جبرا بالانكليزية عن طريق الوصف والتبويب والاحصاء.

***

هذه مجموعة من القصائد تتراوح اطوالها، في مخطوطة قوامها ٨٨ صفحة منها ١٨ صفحة من الكتابة النثرية ذات الشحنة الشعرية العالية، مما يجعلها أشبه بقصيدة النثر منها بكتابات جبران خليل جبران التي دعاها بعضهم بالنثر الشعري أو النثر الفني او النثر المركز او ما سوى ذلك من تسميات لم يحالفها التوفيق. والقسم الاكبر من المخطوطة يضم ٨١ قصيدة منها ٢٨ قصيدة مؤرخة بين آب - ايلول ١٩٤٢ و١٩٤٩/١١/٩، أما القصائد الاخرى وعددها ٥٣ فهي غير مؤرخة. واذا امكن الحكم من الدليل الداخلي في القصائد نفسها امكن القول بشيء من الحذر أن القصائد جميعا تعود الى فترة سنوات سبع بين ١٩٤٢ - ١٩٤٩، قضى الشاعر أغلبها في دراسة الادب الانكليزي في كمبردج، قبل أن يعود الى القدس ويهاجر منها الى بغداد، حيث استقر منذ الهجرة الاولى، وبدأت آثاره تظهر في التدريس الجامعي والكتابة النقدية والترجمة، اضافة الى توجيه الحركة النقدية والفنية في العراق بشكل خاص، طوال ٤٠ سنة خلت،

أعرفها أنا أول تلامذته، كما يعرفها جميع من مارس الكتابة والترجمة والرسم والنحت، ولا يقوى على اغفالها من عمل في المسرح والسينما.

فهذه اذن قصائد كتبها جبرا بالانكليزية وهو بين الثانية والعشرين والتاسعة والعشرين من العمر، وهي لذلك صورة الفنان في شبابه. وهي قصائد مكتوبة في بريطانيا في زمن الحرب العالمية الثانية، وهذه مسألة ذات مغزى خاص، وكتب بعضها في فلسطين التي كانت تشهد حربا من نوع آخر بين ١٩٣٦ و١٩٤٨ عاصرها الشاعر وفقد اصحابا له فيها. وبعض هذه القصائد كتب في بغداد عام ١٩٤٩ وهي تعبّر عن صدمة التعرّف الاولى على محيط له خصوصية لا يدركها الا من عرف الغليان السياسي والاجتماعي ببغداد في تلك الفترة التي صوّرها جبرا بعد ذلك في روايته التي كتبها بالانكليزية «صيادون في شارع ضيق» ونشرتها دار هاينمان عام ١٩٦١، ثم ترجمها الى العربية تلميذه الدكتور محمد عصفور ونشرتها دار الآداب عام ١٩٧٤. وكنت اعرف شذرات من هذه القصائد، لكن الفضل في جمعها وتبويبها يعود الى الدكتور محمد عصفور كذلك، اذ أخذ مخطوطات متفرقة من الشاعر، الذي أجرى عليها بعض التعديلات، ثم قام بتحرير هذه المجموعة بشكلها الحالي اثناء سنة تفرغ علمي في جامعة كمبردج عام ١٩٨٢.

***

وهذه قصائد فنان، بدأ حياته الادبية ـ الفنية بالرسم والترجمة وكتابة القصة القصيرة وكتابة الشعر بالانكليزية وكلها في وقت واحد تقريبا. فهو قد طرق جميع المسالك معا ولم يقف وقفة روبرت فروست أمام طريق ريفي يتشعب شعبتين، مترددا ايهما يسلك، وبعد ان يتخذ طريقا من الاثنين يبقى يحن الى طريق لم يسلكه. ولا بد من السؤال: لماذا لم يؤرخ الشاعر اكثر من ثلث قصائد المجموعة؟ نجد ما يوحي بالجواب في خاتمة مجموعته الشعرية (لوعة الشمس ـ ط ١ محدودة، ١٩٨٠، ط ٢ بيروت ١٩٨١) حيث يقول «ليس الزمن فيها خطاً تاريخياً مستقيماً، بل هو دوائر متداخلة». يصدق هذا القول على قصائد هذه المجموعة بالانكليزية التي اختار لها الشاعر (المحرر؟) عنوانا يفيد «تماوجات» او «تقلبات» وهي القسم الاكبر من مخطوطات الشاعر. تماوجات لماذا؟ تقلبات بين ماذا وماذا؟ العنوان يشمل كذلك مجموعة من ست عشرة قصيدة قصيرة ربما اراد الشاعر ان يكملها بمجموعة مستقلة، او ربما وجد المحرر فيها الموضوعات الرئيسية التي تعاود «التماوج» في بقية قصائد المخطوطة. تبدأ القصيدة الاولى هكذا:

من موضع لموضع ومن أرض لأرض،
من أملٍ الى أملٍ نكدحُ في طريق لا ينتهي
والطموحاتُ المشتبكة تعترض
كالمحيطات المتداخلة، تدعو لكي تدمّر

هنا تماوجات وتقلّبات تشبه ما يحدث لانسان «تتقاذفه» آمال وطموحات وامواج كواسر من محيطات متلاطمة، تغري بالولوج في موجها، لكنها «تدعو لكي تدمّر». هذا الكلام من شاب في عشرينات عمره اكثر بكثير من كلام شاب نابه يدرس الأدب الانكليزي في كمبردج. من أين جاءت هذه «الخبرة» في الحياة؟ أمن معاناة مكثّفة في واقع حياة سبقت عهد الاقامة في العالم الاكاديمي النفيس؟ أهي «ثقافة الكتب» وتمثّل خبرات الشعراء التي تجد صدى في نفس شاب متعطش للكتاب والمحيط الاكاديمي؟ أهي ما يصاحب شدهة الانتقال من محيط شرق ـ اوسطي في اوائل الاربعينات الى محيط كان وما يزال مطمح الانفس في طلب المعرفة والثقافة؟ أم تراه من هذا وذاك؟

هذه تساؤلات تغري بالبحث عن الجذور. ولن يستغرقنا البحث طويلا. هذا قاريء جاد تمثّل الثقافة الادبية الاوربية المؤثرة في النصف الاول من هذا القرن العشرين. هنا ثمار الرمزية الفرنسية في رشوحها من

أحسن الحلول السيئة أن أقدم هذه المجموعة من الشعر عن طريق الوصف والتبويب والاحصاء

خلال الشعر الانكليزي في بواكير القرن. هنا قراءات من شعراء «الحداثة» الذين كانوا يكتبون بالانكليزية قبيل الحرب العالمية الاولى وبعدها: باوند، اليوت، ييتس، ومن قبلهم هوبكنز الذي لم يعرف شعره حتى عام ١٩١٨ حسب وصيته؛ وهنا شعراء القرن السابق من كبار الرومانسيين: بليك، وردزورث، كولردج، بايرن، شلي، كيتس؛ وهنا الشعراء الرسامون من جماعة «ما قبل الرافائيلية»: روزيتي، ثم براوننك، وآرنولد في حرصه على العمق الثقافي، وغيرهم كثير. وبالطبع ثمة شكسبير واصحاب الدرامة في عصر الانبعاث، وربما بتأثير خاص من اهتمام اليوت بهم وبالشعراء الماوراطبيعيين: جون دَنْ بخاصة. والمسرد يطول وقد لا ينتهي. لكن هذا لا يعني للحظة أن القصيدة هذه تستوحي القصيدة تلك من شاعر بعينه. ولو حاول المرء ذلك لما استطاع ان يشير باصبعه الى واحد او اكثر من هؤلاء الشعراء، ولما استطاع ان يجد صورة او عبارة مستقاة الا ان تكون مقتطفا واضح الحدود والمصدر يأتي به جبرا ليثير صورة بعينها او يوحي بأجواء محددة. وهذا مشروع، حتى عندما يفرط في استعماله شاعر مثل اليوت.

من «ثقافة الكتب» الشعرية هذه استقى جبرا موضوعين بمذاق رومانسي خاص: الحب والطبيعة. ولكن هذه النزعة الرومانسية، اذا كانت مسوّغة ومفهومة لدى شاب نشأ اساسا في اجواء الرومانسية العربية التي كانت تشيعها الكتب والمجلات المصرية في الثلاثينات والاربعينات، فانها قطعاً ليست رومانسية اواخر القرن التاسع عشر في اوربا، وهي قطعاً ليست «الميوعة العاطفية» التي تسرّبت خلال آنية فرنسية مغلوطة الى الكتابات المصرية في الثلاثينات والاربعينات، وظهرت بثوراً من «مرض العصر» في السينما المصرية الوليدة، التي حملت مفهومات «نهاية العصر» الفرنسية عن الحب والطبيعة الى الشباب والمتأدبين العرب، من المتطلعين الى الغرب، على أمل ان يصدر عنه «ما يسرّ القلب».

***

من معاني العنوان بالانكليزية Fluctuations اضافة الى التماوجات والتقلبات ثمة معنى «التردد» او التقلب «من موضع لموضع ومن أرض لأرض». يبدو لي أن هذه الصفة لها مسوّغ نفسي ليس منقطع الصلة بالطموحات المشتبكة التي تتحدث عنها القصيدة. هذا شاب يردد مع الشاعر العربي: وهل يُنبتُ الخطّيَّ الا وشيجُهُ/ وتُغرس الا في منابتها النخلُ؟! لكنه جاء يحمل التمر الى هَجَر، جاء الى منابت الشعر ومغارس الثقافة، كمبردج، التي نبت فيها شعر وردزورث وكولردج، وبايرن، وعرفت فتزجيرالد واحتفلت بحياة قصيرة عاشها روبرت بروك وعشرات من الشعراء من قبل ومن بعد، فأين يغرس هذا العربي نخلته في هذه المنابت؟ انه يتساءل في هذه القصيدة معبّرا عن هذا التردّد:

أين يجب أن نتوقف، أن نرفض المسير
قُدُماً، خطوة اخرى؟ فالحوريات القاتلات ينادين
باغراء ساحر، ورغم أننا نعرف
الاغنية، لا نستطيع مقاومة الاعصار الدافع.

وحوريات البحر، منذ ايام اوديسيوس، كن يغرين البحارة بغنائهن، فاذا انقادوا للاغراء كان في ذلك حتفهم. فالشاعر هنا يعرف أنه وسط بحر هائج من اصحاب الثقافة والفنون البارعين بادارة «الدقة والمجذاف» بين «المحيطات المتداخلة». وهو يعرف أن اغنية الحوريات لها اغراء ساحر وأن الاعصار يدفعه نحوها، ولكن لا بد من التوقف ورفض الاستمرار في نفس السبيل. وهنا معنى التماوج والتقلب والتردد. ولكن لا بد للملاح من مرفأ يلتجيء اليه. أهو الحب؟.

الحب قد يمنحنا عذوبة الرضا
لكي ينقذنا، لكن القوة الهائلة
التي سرعان ما يستجمعها لن تلين:

وجميع المطامح، التي تتقلص الى هشّ الرغبات،
لا تلبث ان تفرّ ساعة يحقق إلحب مأربه:
ليس غير الاعصار ما يقوى على احتواء مقصد الحب.

هذا جرس غريب من شاعر يفلسف الحب على صورة لا عهد لأغلب قراء الشعر العربي بها. والشعر العربي يحتفل بالحب على مستويات شتى، ليس هذا واحدا منها، على قدر ما اعلم. لماذا تفر المطامح ساعة يحقق الحب مأربه؟ ألم تكن المطامح تسعى الى تحقيق مأرب في الحب؟ وهذا الاعصار الذي هو صورة الموت، كيف يكون هو القوة الوحيدة التي يمكن ان تحيط بالحب وتحتويه؟ اذا كان الفرار من الاعصار فرارا اليه فكيف يكون الحب مرفأ وموتا في آن معا؟ لكن هذا هو ما يعتقده الشاعر، لذلك «تفرّ المطامح» اذ «تصطدم» بتحقيق مأرب الحب، كما يفر البحارة اذ تصطدم سفنهم بصخور شاطىء الجزيرة التي تسكنها الحوريات، مقصد الحب، لأن في تحقيق هذا المأرب تحطم السفين وموت الملاح، عندها لا تفيدنا «عذوبة الرضا» فلا بد من الفرار من الحب. ولكن الاعصار هو القوة الوحيدة التي تستطيع احتواء هذا الخلاص/ الموت، ونحن «نعرف الاغنية» لكننا «لا نستطيع مقاومة الاعصار الدافع». لذلك نفرّ من الموت اليه.

* * *

يقول كيتس مخاطبا خابية من الفخار الاغريقي مزيّنة برسوم على جوانبها في أحدها صورة شاب يعزف على ناي، فيتخيل الشاعر الرومانسي عذوبة اللحن لو استطاع سماعه فيقول «الالحان المسموعة عذبة، لكن تلك التي لا تسمع أشد عذوبة». ثم يخاطب عاشقا يلاحق فتاته، في صورة اخرى، ويكاد يحظى بعناقها فيقول له الشاعر «أيها العاشق الجريء، لن تنال الوصل أبدا، أبدا، رغم أنك قاربت الهدف، ولكن لا تحزن، فهي لن تذوي رغم أنك لم تسعد بوصال، لأنك ستبقى عاشقا الى الأبد، وهي ستبقى جميلة الى الأبد».

قصيدة الشاعر الرومانسي كيتس تأتي في سياق آخر. ولكن موضوعها الرئيسي أن الرغاب التي لا تتحقق اكثر جمالا وعذوبة مما يتحقق منها. وهذا موضوع بارز في التوجه الرومانسي نجده عند كيتس على أشده، ونجده في صور مختلفة في قصائد جبرا هذه. فنحن نعرف أن الحوريات لهنّ اغراء ساحر، ونحن نعرف الاغنية، ونعرف أن الحب قد يمنحنا عذوبة الرضا، ولكن اذا حقق الحب مأربه «اصطدام» والكلمة الانكليزية impact تعني هذا وتعني الأثر الذي يحدثه التلاقي، أو «التصادم» بين العاشق الراكض وراء فتاته حتى يبلغ الوصال، مثل الملاّح الذي يدفعه الاعصار حتى «يصطدم» بصخرة شاطىء الحوريات.... اذا تحقق الوصال، وبلغ الحب مأربه كان ذلك بداية النهاية. لذلك لا بد أن يبقى الحب مأربا دونه البلوغ والتحقيق، ولا بد أن تبقى الحوريات في جزيرتهن، لكي يبقى الملاح عاشقا، على قيد الحياة.

بهذا المعنى يكون المثال الذي نقلته من شعر جبرا بالانكليزية مغرقا في الرومانسية الانكليزية من دون أن يكون مقلدا عن كثب لهذا الشاعر أو ذاك. وهذا معنى التأثر الثقافي بمفهومه الأوسع. وقد ينكر قارىء ان يكون ثمة علاقة بين هاتين القصيدتين، وهذا صحيح، لأنني لا اتحدث عن «سرقات المتنبي» وليست المسألة في حدود ان جبرا يقلد كيتس هنا أو هناك. ولكن التوجه الرومانسي عند جبرا في هذه الفترة بالذات كان يلتمس غذاءه من شعراء الرومانسية الانكليز الذين توافر على دراستهم في تلك المرحلة من تكوينه الفني. وفي هذه المجموعة امثلة كثيرة على ذلك.

* * *

محبة الطبيعة والاحتفال بها موضوع رئيسي آخر عند شعراء الرومانسية الانكليز. والطبيعة عند كبيرهم وردزورث جميلة بحد ذاتها كما نجدها في جميع الاوصاف عند جميع شعراء العالم. ولكن الذي زاده وردزورث، ومن تبعه من الرومانسيين أن الطبيعة الجميلة تغدو ذات مغزى بحضور الانسان الذي اذا غاب عنها لم يبق من القصيدة غير وصف بارد. لذلك نجد الانسان حاضرا في قصائد الرومانسيين التي تحتفل بالطبيعة كما نجده حاضرا في اللوحات التي رسمها كينزبره وترنر من زعماء الرومانسية في الرسم الانكليزي. والانسان الحاضر في الطبيعة قد يكون الشاعر نفسه، الذي لا يرى بأسا أن يحدثنا بصيغة المفرد المتكلم عمّا تعنيه الطبيعة له أو ما تتركه من أثر فيه. هنا اصبحت الطبيعة ذات مغزى داخلي وليست وصفا خارجيا. وهذه مسألة مهمة في تطور الشعر الانكليزي بعد الثورة الفرنسية مما عرف بالحركة الرومانسية. في قصيدة اخرى تظهر الاحتفال الرومانسي بالطبيعة، وبنبرة حزينة عرفها شعراء الرومانسية الانكليز يقول جبرا:

عندما تهجع موجات الألم،
وتغسل قروحَ الروحِ،
تَنْزِلُ على تعبي راحةٌ كالنوم،
ويتسع أُفقي رويدا كابتسامة تغالب النعاس

لكن موجات الألم
اذ تتصاعد ضاريةً وتتعالى هائجة
متقلبة، مضطرمة، معادية تثير الرعب،
تدعو الموت، تقرع نواقيسها المدوّية، لتُخمد العقل

انسحبُ كشاطىء شتائي
مهجور، تستهدفه محيطات الأرض
تهدد بالأطباق عليه ومحوه، ونثر رماله
في اعماق سحيقة مظلمة فلا تعود أبدا تلامس أقدام البشر.

هذا التمازج بين الانسان والطبيعة يقع في اللّب من التوجه الرومانسي. والبحر رمز كبير من رموز الرومانسية الفرنسية والانكليزية، بأمواجه وشطآنه ورماله. وقد يجد الباحث المدقق قصيدة أو اكثر عن البحر عند بايرن أو غيره من شعراء الرومانسية الانكليز. ولكن من العبث ان نحاول تلمّس النظائر والاشباه هنا وهناك. محبة جبرا للبحر واحتفاؤه به لا تخفى على قارىء روايته «السفينة» سواء بنصها العربي أو بترجمتها الانكليزية التي صدرت عام ١٩٨٥. لكن صورة البحر هنا مرتبطة بمشاعر الانسان، لذا فانّ القصيدة لا تقول إن الشاعر يتألم كما لا تقول إن البحر طاغية جبّار، بل تقول الأمرين معا. فالامواج اذ تهجع يكون لها أثر، وعندما تضطرم يكون لها أثر آخر. وفي الحالين تنعكس صورة البحر وامواجه في صورة الانسان في راحته وألمه فتكتسب الصورة عمقا ومغزى هو بعض ما عني به الرومانسيون.

* * *

ومن الموضوعات البارزة في الشعر الرومانسي أن الموت ضرورة لانبعاث الحياة في جمالها وطهرها، وهي فكرة لا ينكرها مثقف أوربي بجذور مسيحية. فالمسيح قد مات على الصليب لكي تنبعث من موته الحياة؛ ودماء المسيح قد غسلت أدران حياة البشر، وهذا معنى الفداء. ومن قبله كان موت أدونيس الجميل وتموز الوسيم مبعثا لحياة جديدة هي شقائق النعمان وجمال الربيع. لكن الموت يأتي معه الحزن الذي يمتد حتى يشمل الحياة، وبهذا المعنى تكون الحياة الجديدة الجميلة ذات جذور في الموت الحزين. «الموت أمّ الجمال» يقول أرقّ الرومانسيين الانكليز كيتس، وعنه أخذ الفكرة واحد من أبرز وأعمق الشعراء الاميركان: والاس ستيفنز (١٨٧٩ ـ ١٩٥٥) الذي يقول في قصيدته الشهيرة «صباح الأحد» في

◆

انه مغرق في الرومانسية الانكليزية من دون أن يكون مقلدا لهذا الشاعر أو ذاك وهذا معنى التأثر الثقافي بمفهومه الاوسع

مقطعها الخامس: «الموت أُمّ الجمال، لذلك فمنه، وحده، سوف يأتي تحقيق أحلامنا ورغباتنا.» في القصيدة رقم ١٢ من مجموعة جبرا نراه يتساءل تساؤل العارف:

هل الشمس على الثلج رؤيا تكشف عن موت رائع،
موت الثمار والزيتون والأعناب؟
هذا عطشي للشمس تنزلُ على حقل فيه
نابتُ العشب يلاقي شفاهَ الثلج الطاهرة
منفرجةً كأفواه الأقاحي.
يا رؤيا عذبة عن تجمّدٍ مشمس، عن موتٍ من أجل نماء
الجذر والزهر. يا نصالاً
تنقذفُ عن صدور الآلهة،
طاهرةً كالنجوم الوحيدة في اشتعالها الأبدي.

الشمس مصدر الحياة، حياة النبات. والثلج رمز الموت يغطي الثمار والزيتون والاعناب. وهو موت رائع لأن الشمس ستبعث فيه الحياة من تحت ركام الموت. والشاعر/ الانسان الرومانسي متعطش للشمس التي «تنزل» على الموت فيندفع «نابت العشب» صُعُداً ليلاقي شفاة الثلج الطاهرة، لأن الثلج نظيف، ولأنه جميل كأفواه الأقاحي. والأقاحي ليست بعيدة عن شقائق النعمان التي نبتت من دماء تموز القتيل، وهنا تنبت الحياة الجديدة من تحت الموت، من تحت التجمد المشمس. لذلك هي رؤيا عذبة، لأنها تكشف «عن موت من أجل نماء الجذر والزهر».

هذه في الأساس فكرة شلي، الرومانسي الانكليزي الرائع الآخر، في قصيدته «اغنية لريح الغرب». في الاساس وليس في التفصيل، لأن الفكرة رومانسية طرقها اكثر من شاعر. يقول شلي في قصيدة ذات خمسة مقاطع، وفي بناء دقيق قوامه أربعة عشر سطرا في المقطع الواحد، انه يحسّ بالضعف والوهن ويريد من ريح الغرب في ضراعة ودعاء أن تبعث فيه من القوة والحياة مثلما تبعثه في الشجر والغيم والموج عندما تهب معلنة قدوم الشتاء/ الموت. وريح الغرب مدمّرة/ حافظة في آن معا. فهي تبعثر اوراق الشجر وتدفعها بعيدا لتنطمر في الحفر والاخاديد في أصقاع الارض تحت ركام من ثلوج الشتاء القادم «لتسرع في نماء جديد» وتكون وساطة للاسراع في «ميلاد جديد». وريح الغرب تدفع الغيوم وتبعثرها وتحملها بفعل قوتها، لكن هذا يؤدي الى مطر، وماء حياة. وهي تدفع الموج وتحمله الى الاعالي فينقلب غيوما تحمل المطر. فعناصر الطبيعة الثلاثة هذه: النبات والغمام والموج تعاني «موتا» تحمله ريح الغرب لكنه موت يؤدي الى «حياة». في قصيدة شلي مسحة حزن رومانسية تتخذ هذا التماثل بين الانسان والطبيعة، بين الانسان الواهن الحزين المتعطش للحياة وبين الطبيعة المحتضرة تحت وطأة ريح الخريف العاتية نذيرة قدوم الشتاء/ الموت. لكن قصيدة جبرا اذ تشترك مع قصيدة شلي في الفكرة الرومانسية أن الموت مبعث الحياة وضرورتها نجد أنه يعنى بالحياة وحدها ويحتفل بها: «هذا عطشي للشمس». ورؤيا الموت عنده رائعة عذبة لأنها «من اجل نماء الجذر والزهر». ورغم أن قصيدة شلي الحزينة تنتهي بنغمة تفاؤل متسائلة خجلى في بيتها الاخير: «اذا جاء الشتاء، هل سيتأخر وصول الربيع؟!» نجد صورة الموت في قصيدة جبرا لا تكشف الا عن انبعاث الحياة والأمل في تغلبها على الموت:

النسغ في مسالكه الخبيئة ينتشي
بموسيقى الشمس والريح
ويتفتح زهورا في القلب والثلج.

يريد شلي من ريح الغرب ان «تعصف» من خلال ضلوعه الواهنة كما تعصف خلال أشجار الغابات التي فقدت أوراقها، لتخرج في الحالين بألحان خريفية «عذبة رغم شجنها». لكن نسغ الحياة في قصيدة جبرا

الحرص على اختيار الكلمة المناسبة للصورة أو الفكرة وكل كلمة ملائمة للمعنى

«ينتشي بموسيقى الشمس والريح/ ويتفتح زهورا في القلب» وفي الثلج كذلك: أي يخرج الحيّ من الميّت. وتنتهي القصيدة بهذه النغمة المتطلعة للحياة:

انزلي أيتها الأيدي الطاهرة على أيدي شتاءات ذاوية
واصنعي من الرماد لهيبا متصاعدا
خلال غشاوة ثلج تغطي الوحول، غشاوة موت تغطي الموت.

***

الاحتفال بالطبيعة وجمالها من معالم شعر وردزورث، ربما أكثر من غيره من شعراء الرومانسية الانكليز. كثيرة هي القصائد التي ينتشي فيها الشاعر الانكليزي لوجوده «بين احضان الطبيعة» من بحر وجبل وشاطىء، ومنابع نهر ومراتع زهر. يربط الشاعر الرومانسي سعادته الشخصية بما حوله من جمال طبيعة، وينعى وردزورث على معاصريه أنهم أهملوا قلوبهم كأنها هدية ضئيلة القيمة عديمة الأهمية. يعبر وردزورث «جسر وستمنستر» في فجر أحد الايام ويتأمل النهر والسماء والسفن الجاثمة والبيوت النائمة، ويتحسّر على الانسان الذي نسي كل هذا الجمال الذي يمكن أن يكون مصدر سعادته، وهو الشاعر الذي «يقفز قلبه اذ يرى قوس السحاب في السماء». وفي مجموعة جبرا عدد من القصائد التي تعرض لهذه الناحية من التوجه الرومانسي: سعادة الشاعر عند امتزاجه بالطبيعة. ففي القصيدة رقم ١٣ يقول:

اليوم رأيت وجه الجمال من جديد.
بعد أسابيع طويلة من التزام ديار الضيق
أجد نفسي بين الجبال،
بين البحر والأقاحي والسنابل،
حواشي طافية على عبير
نوّار الليمون الذي يبعث الربيع....
صدى أيام البيوت الكئيبة يتردد
واهنا في داخلي، لكن الوجوه الضاحكة،
والأقاحي، والبحر ورياح الجبل
تحميني بأصواتها المتداخلة
ضد أصداء أيام لا ربيع فيها ولا تعرف البحر.

كان وردزورث قد تجاوز الثلاثين من عمره يوم كتب «على جسر وستمنستر» وكان قد «فلسف» جمال الطبيعة في شعره منذ «قصائد غنائية» التي نشرها عام ١٧٩٨ بالاشتراك مع كولردج، ثم شرح تلك الفلسفة في مقدمة الطبعة الثانية من تلك المجموعة التي نشرت عام ١٨٠٠، فكانت عماد الحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي التي تشرّبها جبرا كما نلمس من قصائد هذه المجموعة من الشعر بالانكليزية. ان الاستمرار في تقديم امثلة من شعر جبرا وتلمّس معالمها الرومانسية عن طريق عرض أمثلة لشعراء الرومانسية الكبار الذين توافر على شعرهم يجب ألا يغفل عن مسألة بالغة الاهمية. في جميع هذه القصائد تتضح خصوصية الشاعر واستقلاله في صوره وتوجهه ومعالجة موضوعاته. فاذا كانت هذه القصائد مفهومة مستساغة لدى قارىء الانكليزية من أبنائها فلأنها تدور في فلك ثقافي عرفته أوربا منذ قرن ونصف من الزمان، ولأن الشاعر يكتب بلغة انكليزية سليمة تسيطر على العبارة وتستند الى موروث ثقافي لا يختلف عن موروث الشاعر الانكليزي من حيث الأساس. ففي هذه القصائد نلمس عند جبرا حرصا شديدا على اختيار الكلمة المناسبة للصورة أو الفكرة، وهو لا يتساهل مطلقا في حشر كلمة مترهّلة أو جذّابة الجرس اذا لم تكن بالغة الملاءمة للمعنى وتقع من الجملة موقعها الصحيح.

***

شهوة الدقة في التعبير، باللون في الرسم، وبالكلمة في الشعر، جمعت

دانته كابرييل روزيتي، الشاعر الرسام الايطالي الاصل، مع عدد من الشعراء الرسامين في لندن عام ١٨٤٨ . ونجد بعض تلك الاهتمامات عند براونتك، أبرز شعراء العصر الفكتوري (١٨٣٧ - ١٩٠١). وجبرا رسام كما قد يعرف بعض القرّاء، ويا ليته أعطى الرسم وقتا من بعض ما أعطاه للشعر والنقد والرواية والترجمة منذ أوائل الخمسينات. في قصيدة من مجموعة (شفير الهاوية) من هذه المخطوطة يقول جبرا:

انا لا أفكر الا بجمال

الفن في الصوت والصخر والصورة،

بجمال الكلمات. . . .

أتأمل حقيقة الجمال

وذهني يزدحم بصور لادنيوية،

نشوة الكتب والموسيقى. . . .

مثل هذا نجده في شعر روزيتي وبراونتك وييتس. جمال حسّي يستقطره الشاعر في كلمات، مدببة الحواف واضحة الحدود شديدة التركيز في ايحائها بالصوت والصورة والصمت. ففي قصيدة «الغدير» وصف اوزّة بيضاء ناصعة، تذكّر القاريء بقصيدة ييتس «الأوز البرّي في متنزّه كول». قصيدة جبرا تبرز الأوزة في الغدير بتركيز شديد:

جناحا الأوزّة المطويّان حفنتان من ثلج مزهر

خفيفاً على الماء.

تنساب مع الغدير الرقراق

من نفس يَقِظةٍ

من ظلّ لظل، بياض الصمت

على صمتٍ وعيٍ يعلو موجُهُ.

لا تقلق الغدير.

فهي الثلج والماء، هي الجناحان المزهران

المطويّان على بهاء.

لا تقلق الظلال.

فهي تنشر عليها نومَها المائي،

نومَ الصمت الأبيض الأبيض.

هذه صورة / قصيدة هي بعض ما ذهب اليه اصحاب الصورية imagism في بدايات القرن العشرين. والصورية مذهب في الشعر الانكليزي تطوّر عن الرمزية الفرنسية التي ازدهرت في نهايات القرن التاسع عشر. كان الاميركي باوند أول من حمل أفكار هذا المذهب الى

في كل قصيدة صورة واحدة أو مجموعة صور متقاربة متواشجة توحي بعكرة

الشعر الانكليزي قبيل الحرب العالمية الاولى وبعدها. وعنه أخذ أليوت كما نجد في قصائده الاولى من مجموعة ١٩١٥ . يقوم المذهب الصوري على تقديم الصورة بشكل شديد البروز من دون اضافات من أفكار تساق في القصيدة تقريراً وإخباراً. مثل ذلك أربع قصائد قصار من بواكير شعر أليوت بعنوان «مقدمات». في كل قصيدة صورة واحدة أو مجموعة صور متقاربة متواشجة توحي بفكرة. وفي قصيدة «الغدير» يقدم جبرا صورة النقاء والطهر المتمثل في بياض الثلج وجناح الأوزّة في هدوء الماء. لكن هدوء الماء هذا ليس هدوء الموت بل هدوء «نفس يَقظة» فيها الوعي يعلو موجه رغم الصمت المنساب على غدير لا موج يقلقه. وبوسع القاريء أن «يتصور» ما يشاء من «افكار» توحي بها هذه القصيدة، من دون تدخل أو توجيه من الشاعر.

* * *

ومما يتصل بنقل الصوت والصورة في الشعر رسمٌ بالكلمات عُني به «الرومانسيون المحدثون» كما عني به جبرا في اغلب شعره، وبأسلوبه المتميّز المتفرّد. هذه مقطوعة بعنوان «الريح والأسلاك» تصف القدس:

الريح الآن تلاعب الاسلاك

تبعث ألحان عويل

ثمّ تتهاوى حول البروج الواهنة

في اغماءة تموت

وتغرق المدينة بأحزان القمر.

الريح الآن تضرب على الأسلاك

بأصابع طويلة عجلى

تختنق أنا، تتنهد أنا

لكنّ الحزن يبقى

فوق المدينة النائمة مثل اغماءة متطاولة.

هذه القصيدة لا تقول شيئا من باب التقرير بل تصف الاشياء وصفا موحيا. اسلاك الكهرباء وأمثالها عرضة للرياح التي تلاعبها كما يلاعب العازف أوتار قيثارة أو عود فتصدر تلك الاسلاك/ الأوتار لحنا يقرره العازف. وريح الغرب في قصيدة شلي تهب خلال الغابات وتصدر أنينا ولحنا حزينا، اذ ليس في غابة الخريف أوراق ولا طيور مغرّدة، لذلك تنبعث منها «ألحان عويل» كما ينبعث من الاسلاك في هذه القصيدة. والشاعر لا يقول أنه حزين لأن مدينته حزينة بل يقول لك أن المدينة غارقة بأحزان القمر. ورغم أن عصف الريح بالاسلاك قد أثار النغم في المقطع الثاني الا أن الحزن يبقى «مثل اغماءة متطاولة». مثل هذه الصور نجدها في اللّب من المذهب الصوري وبخاصة في شعر اليوت المبكّر، كما سبق القول، وتبقى صفة من صفات الاسلوب في هذه القصائد الانكليزية. وثمة قصيدة اخرى بعنوان «مفاجأة سيدة كسولة» تذكّر المرء بواحدة من «مقدمات» اليوت من حيث الاسلوب، ففي تلك القصيدة فتاة تعيش وحدها في غرفة تعيسة من المدينة الكبيرة، واذ تستفيق صباحا لا تجد ما يشجعها على النهوض من الفراش والذهاب الى عمل رتيب لا تحبه بل هي مضطرة له. لذلك تتكاسل في فراشها وتحدق في سقف غرفتها بحثا عن اي شيء جديد أو مثير فلا تجده. ثم اذ تحاول النهوض تتفحص أسفل قدميها المصفرتين فلا تجد فيها ما يثير، ولا بد من النهوض الى يوم عمل كئيب رتيب. وفي قصيدة جبرا نجد وصفا مشابها من الخارج لكن توجّه القصيدة يختلف عن «مقدمات» اليوت اختلافا جذريا. ففي الاقل هنا امرأة ترقد الى جوار زوجها، غير مضطرة للعمل:

عندما تبدأ سيارات الاجرة
أولى رحلات اليوم،
وجموع الطيور والعمال والمواشي
تخرج من مضاجعها،
أتشبّث بذؤابات دثاري وأتطلّع كي أرى
بأيّة أشكال عجيبة سوف
يغني الضوء ويتراقص على السقف. . .
وأطل من النافذة، ألـمْلِمُ
أطرافي الى بعضها وأقول:
«اذن فقد عاد الصباح!»
وأندسّ ثانية في عتمات فراشي.

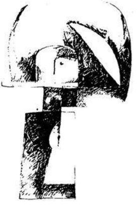
ولكن مهلا، أخشى أن أعترض الأحلام
التي تملأ عيني الراقد الى جانبي.

***

في جميع هذه الامثلة من شعر جبرا بالانكليزية لا يكون شكل القصيدة موضوع جدل او خلاف، لا بين الشاعر ونفسه ولا بينه وبين غيره من الشعراء أو النقاد. فمنذ حوالي قرن من الزمان قبل ان يبدأ جبرا كتابة الشعر حدث تطور كبير في مفهوم شكل القصيدة عند الناطقين بالانكليزية، عندما نشر الشاعر الاميركي والت وتمن مجموعة «اوراق العشب» عام ١٨٥٥ وقال إنها «شعر حر». لقد أثارت هذه القصائد الحرة أغلب الاوساط الادبية والنقدية في اميركا بسبب تخلي هذه «القصائد» نهائيا عن شروط الوزن والقافية التقليدية في الشعر الاوربي. قال وتمن أن موسيقى الشعر يمكن أن تتحقق من دون الاوزان والقوافي لأن «ايقاع الجملة» يمكن أن يوفر هذه الموسيقى. ولم يكن سهلا قبول هذا المفهوم الذي ما يزال صعب التحديد حتى في هذه الايام، الا في يد شاعر موهوب موسيقيا يستطيع ان يسبغ على جملته ايقاعا غير مفتعل، يقوم على «ايقاع الجملة الموسيقية لا على حركة رقّاص آلة ضبط الايقاع الموسيقي (المترونوم)» على رأي باوند. وقد انتقل هذا المفهوم الى شعراء فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر واستوى شكلا جديدا في الشعر الانكليزي على يد باوند واليوت بشكل خاص، وذلك بوصفه مظهرا من مظاهر «الحداثة» في شعر القرن العشرين. لقد غدا اسلوب الشعر الحر هو السائد في فرنسا وبريطانيا واستعمله أهم شعراء تلك الفترة، لذلك نجد جبرا في الاربعينات يكتب بأسلوب الشعر الحر الذي كان قد استقام على حساب الاشكال والاوزان التقليدية. ونجد الشاعر يصرف اهتمامه الى الصورة والعبارة والفكرة، يقدمها بما يتيسر له من «جملة موسيقية» يصعب نقلها، بل يستحيل، الى لغة اخرى. وأرى أن جبرا، ببراعته اللغوية وثقافته الواسعة واطلاعه على فنون الشعر الاوربي والانكليزي بخاصة كان يمكن له أن يطلع على العالم الادبي في انكلترا بمجموعة شعرية او اكثر تقف بجدارة الى جانب عدد من دواوين لشعر التي حظيت باهتمام النقاد في تلك الايام. ولكن ذلك الشاب كان في حالة من «التماوجات» لا أرى لها تسويغاً الا ذلك الطموح الحذر، والا ذلك التردد بين الرسم والشعر والقصة. وقد يكون وراء ذلك كله هذا الانتماء الى الجذور. لماذا اكتب للآخرين بلغتهم؟ لماذا لا أنقل ما تعلّمت الى لغتي؟.

***

في أواسط الخمسينات كانت المعركة حامية في الاوساط الادبية ببغداد، وانتقلت منها الى اوساط ادبية في اقطار عربية اخرى. وكان موضوع الخلاف يدور حول مفهومات الشكل في القصيدة، الحداثة، الاسطورة والرمز، اللغة الشعرية، دور التراث في شعر الحداثة، الموهبة الفردية عند



لماذا أكتب للآخرين بلغتهم؟ لماذا لا أنقل ما تعلمت الى لغتي؟

الشاعر، الثقافة الاجنبية ومدى الافادة من شعراء الحداثة في العالم، الاسماء الكبيرة، هذا الى جانب ادخال المذاهب السياسية في الشعر والى أي مدى يسوغ ذلك وأي المذاهب. . . مما نقل الخلاف النقدي الى خصام شخصي في الغالب، لم يفد منه الشعر كما لم تفد منه السياسة. وكان جبرا قد شهد بدايات هذه الحركة من موقعه في التدريس الجامعي منذ وصوله بغداد وبداية التدريس عام ١٩٤٩، ومن خلال حلقات الشعراء والادباء والفنانين الذين بدأوا يجتمعون حوله منذ تلك الايام، يستمعون الى كلام عن هذه الامور ينير مجادلاتهم احيانا ويزيد من خصوماتهم احيانا اخرى. وكانت فكرة «الشعر الحر» قد طرحتها نازك الملائكة في مقدمة ديوانها الثاني «شظايا ورماد» عام ١٩٤٩، وبتسمية مغلوطة قادت الى كثير من البلبلة في الجدل النقدي، ولم يفد معها حتى مقالة جبرا في الرد على آراء نازك غير الدقيقة في التسمية، تلك المقالة بعنوان «الشعر الحر والنقد الخاطىء». وفي اواسط الخمسينات كان جبرا قد عاد من قضاء سنة دراسية في جامعة هارفرد حاملا شحنة جديدة من الآراء النقدية ومفهومات الحداثة في الفن والشعر. وفي أواسط الخمسينات بدأت آراؤه النقدية بالظهور كتابة، وربما كانت ترجمته فصلين من كتاب جيمز فريزر «الغصن الذهبي» قد قدمت غذاء جديدا لشعراء الحداثة بما ترويه من اساطير الشرق الادنى التي تطوّرت بعد ذلك الى اساطير فينيقية واغريقية كانت غذاء الشعر الاوروبي على امتداد العصور. هنا كانت «التماوجات» في حالة من الجَزْر، لأن المجموعة بين يدي لا تذكر أكثر من أربع قصائد تحمل تاريخ الفترة البغدادية، مما قد يدعم ما ذهبت اليه أن الشاعر لم يجد ما يدفعه الى الاستمرار في كتابة الشعر الحر بالانكليزية في محيط عربي. لكنّ التماوج بدأ يعلو في مدّ رفيق يغطّي على التردّد، ونجد جبرا ينقلب الى كتابة الشعر الحر بالعربية ويجتمع لديه منه مجموعة ينشرها عام ١٩٥٩ بعنوان «تموز في المدينة». كانت مجلة «شعر» البيروتية قد بدأت منذ تأسيسها عام ١٩٥٧ تدعو الى نوع من الحداثة والانفتاح الثقافي على الغرب أفاد منه الشعراء الشباب كثيرا، ولو أن بعضهم عاد يلقي الحجارة في بئر شرب منها. وقد يجد الباحث بعض المآخذ على تلك المجلة، وهذا ليس موضوع حديث في هذا المجال، لكن المجلة عملت جهدها في خدمة مفهوم الحداثة في الشعر بأساليب شتى، كان منها دعم مفهوم الشعر الحر بمعناه الاميركي - الاوربي. وكانت المجلة ترحب بالمواهب العربية التي تصوّر بعض معاني الحداثة، لذلك اهتمت بما كان لدى جبرا من تلك المفهومات. ولما صدرت مجموعته «تموز في المدينة» قال عنها شوقي أبي شقرا «أسلوب جديد من الشعر يطلّ للمرة الاولى على الادب العربي. انه عنوان مرحلة جديدة يتخطى فيها الشعر العربي القيود التقليدية في المحتوى والتعبير» (مجلة شعر، ربيع ١٩٥٩، ص ٤).

القراءة الاولى لقصائد «تموز في المدينة» تحمل على القول أن هذا شعر مترجم عن الانكليزية. وهذا ليس ببعيد عن الصحة. اذ يبدو أن الشاعر ما يزال في «تماوجاته» وهو أمر طبيعي. ولكن النظر المدقق يكشف عن تركيز في العبارة وشحنة في الاشارة لم تكن معهودة لدى الشاعر والقارىء في تلك الايام، اضافة الى الشعور بالخسارة لفقدان الوزن والقافية في الشعر التقليدي. ولما جاءت المجموعة الثانية «المدار المغلق» في اوائل الستينات كان الشاعر فيها يشكو بقوله «عشرين سنة ورّمتُ قلبي/ نقّبتُ عيني، جرّحتُ حنجرتي/ اجمعُ الافكار والصور وأبثّها مع هبّات الرياح/ تحمل العشق مني والقلق». الرجل مؤمن اذاً بقدرة الشعر الحر أن يقوم فنّاً شعرياً مستقلا. ويؤكد ذلك مجموعته الثالثة «لوعة الشمس» ١٩٨٠ التي تنتقي مما كتبه من شعر حر بين الخمسينات وأواسط السبعينات. هنا نجد توسيعا لشعره بالانكليزية يؤكد قوله «الشعر دهشة ودفع نحو محاولة الفهم». الدهشة في العبارة، ومحاولة الفهم تدعو الى انفتاح على ثقافات العالم الأرحب. □

الواقعة

أمجد ناصر

■ ... وحتى مطلع الفجر
ظلّ الأمراء ينوءون في الصحو
و يذبحون بسيوف من الذهب الخالص
تيوس الجبال الوعرة .
وظلّ الهرج على أشده في الحكاية
التي انطلت على نظارة جاءوا مع الخضر والمواشي .
وكما يرى النائمون رأوا :
ديكة تأكل أعرافها ،
صياحاً يتكسر في الممرات
و يسيل على المرمر ،
فرساناً غابرين يخلعون قبعاتهم المتربة في غرف النوم
و يطلبون من الخدم التحدث بلغتهم الأم ،
أزيزاً من الورق المقوى
يدب الهلع في قلوب الحائكات
طيوراً تغري أشجاراً قصيرة القامة بمياه بعيدة ،
أقماراً محدودبة تهشُّ على مخلوقات ثابتة في التلال ،
نساء في لحظة الطلق
يتشبثن بقمر غارب ،
راقصات يتطوحن بين عشاق فرّوا من أحضان زوجاتهم
رنيناً زائفاً لمسكوكات بادلها لصوص بعلب من التبغ ،
سعاة يفتشون بين الأضرحة
عن عناوين لمراسلات قانونية ،
زوجات يكشفن لقضاة نائمين
عن آثار سياط على الأرداف ،
رعاة ينحرون كبشاً أمام عاشق يتفانى في الذهول ،
صيادين بخطاطيف وسيور جلدية
يشربون نخب القراصنة الذين كانوا .
طيوراً
تخرج
من المشهد
وتحط على رؤوس النظّارة .
والأمراء
الذين استبدلوا بزاتهم الدامية بأخرى مذهبة
برقت أكتافهم في الشفق ،
وأغمدوا سيوفهم الرشيقة في ندى الحكاية ،
وانطووا
في الكتاب ◻



قصص لثماني كاتبات

حنان الشيخ (لبنان) ديزي الأمير (العراق) نجاة العدواني (تونس)
ليانة بدر (فلسطين) سعاد خليفة الجهاني (ليبيا) إقبال الشايب غانم (سورية) حورية البدري (مصر) سامية عطعوط (الأردن)



مدينة الملاهي

حنان الشيخ



■ أصر خطيبي فريد على أن أرافقه مع العائلة لزيارة قبر جدته في يوم وقفة العيد. كنت قد ظننت ان هذه العادة لكبار السن أو للوحيدين الذين يستأنسون بالجلوس مع موتاهم، فالمثل يقول: «اذا ضاقت الصدور، زوروا القبور». وما وعيت على أهلي يزورون القبور في الأعياد أو في أيام الجمعة، على الرغم من اني ابتهلت مرة وأنا صغيرة أن يموت أحد لا أعرفه من عائلتي حتى أدخل تلك المقابر. منذ أن اصطحبت مرة طباختنا الى بيتها الذي كان يطل على منطقة المقابر ـ لا بد ان هذه المرة دمغت في عقلي ـ وأنا اتصور ان الأموات يعيشون في هذه الغرف والأبنية انما على شكل يختلف عنا. ربما يتحركون بلا صوت، أو يلازمون الأسِرّة.

وقتها بدت المباني مختلفة، غريبة، بقببها المزخرفة بلون التراب. والاشجار القليلة الشاحبة، والهضاب التي تدعو إلى التمرغ على رملها ودحرجة الاجسام من أعلى. وأيقنت وأنا اسمع نباح الكلاب ومواء القطط ان لا بد هذه تحميها.

مررنا بأهل فريد، وما أن فتحت فمي أرد على والده الذي صافحني حتى أطلت أمه، وبغتتني مستنكرة عدم وضعي في اذني القرطين الالماسيين. قلت: «مقبرة والماس؟». هزت رأسها: «وماله؟ الكل حيكون هناك أنا عارفة، وحيقولوا ان العريس شبكك بالدبلة بس». ثم اختفت لتعود ببروش من الأحجار الكريمة. تقترب مني لتشبكه على فستاني، فأتراجع، وأصر بكل دبلوماسية على اني لا أحب البروشات. ردت مستعجلة وهي تتجه به الى غرفتها: «طيب تلبسي حلقي الفلمنك بس الكل يعرفه..». نظرت الى فريد استنجد به، فقال لها: «أنا مش عايزها تلبس مجوهرات». عندها فقط انتبهت الى باقة الورد الابيض التي كنت أحملها. أخذتها من يدي تشمها وتبسمل بالنبي ثم تسرع تضعها في آنية بين زهور اخرى. كنت قد اشتريت الباقة رغم ترددي لارتفاع ثمنها. خيل الي أنها تنتظر من يمسك بها ويطري جمالها وشذاها. اشتريتها وأنا أبرر لنفسي انها بالتالي ليست لي، وبأنه منذ اليوم لا يجب ان أشعر بوخز الضمير كلما اشتريت شيئاً غالياً، فأنا مخطوبة وسأتزوج من شاب يعيش في بحبوحة مادية. قال فريد لأمه إن الورد للقبر. فأجابته وهي لا تزال تنسقها: «حرام، حلوة قوي..». غمزني فريد، فهمت ما ترمي إليه غمزته. تلفتُ حولي، كأني أهرب من ارتباكي ازاء تصرفها. أخذت أتصنع بأني مهتمة بما في السلال الموضوعة عند الباب: كعك العيد والخبز الغريب الشكل وملابس وأحذية تبدو قديمة.

جلست قرب خطيبي بينما جلست أمه وأبوه وأخته المراهقة في المقعد الخلفي للسيارة. يوم الوقفة كأنه العيد. أينما كان في الشوارع المزدحمة، فرقعات وضجيج. تذكرت كيف كنا نسرع عند عودتنا الى البيت لرؤية الرمل الدراقي اللون وقد استوى في جواربنا وأحذيتنا. كنت أشعر كلما أتى العيد انه يطل ونحتفل به للمرة الاولى. أمي تحضّر صينية الكنافة. نأخذها الى الفرن. رغم وقوفنا الطويل امام الفران وشخوصنا اليه حتى يتذكر صينيتنا الا انه كان دائماً يسحبها متأخراً فتصبح قاسية كالحجر. ومع ذلك كنا نقضمها باستمتاع. أذكر شنطة العيد كذلك الجوارب حتى في عزّ الحر والحذاء اللامع وشرائط الشعر. كنا نعدو الى بيوت الاقارب حتى البعيدين بقرابتهم وبسكنهم، ندق ابوابهم ونحن نردد «كل عام وانتم بخير» من غير ان نغنيها. نشك في كذب الخال الذي قال إنه لا يوجد معه فكة. نظل جالسين عند عتبة بيته طويلا، ثم نعدو الى المراجيح والمخلل، ونتداول بيننا الاشاعة بأن العيد سيمدد يوماً أو يومين من أجل الصغار.



◁

كان يوم الوقفة كله عند المقابر. الاولاد بملابس ملونة. أصوات الميكروفونات تتلو القرآن وفي الوقت نفسه ثمة اغان تصدح من مكان ما. بائعات البلح وسعفه، واحدة منهن تدخن سيجارة والاخريات يضحكن فتهتز ذقونهن المدقوقة بالوشم. بائعو العصير والمخلل المتعدد الملون. أفكر في ان أضع كهذه المراطبين في بيتي. بائعو الفلافل والفول. كلهم عند المدخل هنا وهناك. تتوقف ام فريد عند أول بائعة، وتشتري كمية كبيرة من البرتقال واليوسف افندي ومن سعف النخل. تساوم البائعة التي فمها بلا اسنان ثم تعطيها مبلغاً وتمشي، فتلاحقها البائعة بصوتها: «يا ست، يا ست». وعندما تحاول البائعة ان تستند بكفها الى الأرض حتى تنهض أقول لفريد ان يدفع لها ما تشاء. «حرام مسكينة واليوم الوقفة». سرنا نلحق بأمه التي كانت رشيقة رغم سمنتها، تثب فوق الوحل والتراب والحصى كأنها غزالة وهي تحمل ما اشترته بينما تركت السلال لفريد ووالده واخته التي بدا عليها الضجر والتي وجدت نفسي أسير الى جانبها. كانت تنظر في ساعتها وتسأل رأيي في اذا ما كانت الشمس ستظل غائبة، لما سألتها لماذا، قالت بهمس: «عايزه روح النادي استحم واتشمس». ابتسمت لها، كان الضجيج يكاد يثقب طبلة الاذن. قرقعة الطناجر وهدير بوابير الكاز حيث تنتشر النساء في الحواري والطرق الضيقة والفسحات وبين القبور ويطبخن، بينما يختلط صراخ الاولاد بأصوات المقرئين الذين يتنقلون من قبر الى آخر ويدخلون ويخرجون من القبور الغرف التي هي للعائلات الميسورة. يحاول المقرئون رفع أصواتهم بلا فائدة. ولولا تركيز السامعين بكل حواسهم لما سمعوا شيئاً، اذ كانوا معظمهم في سن متقدمة على الرغم من انه كان هناك مقرئون شبان يستندون الى جدران الغرف الخارجية والى المقابر بملل. رأيت ام فريد تركض في الحوش من مقريء الى آخر والكل يعدها بالمرور على غرفتها بمعاونة الغفير، وعندما تقدم منها شاب مقريء يعرض نفسه، تصنعت الانشغال عنه. سألها فريد بغضب عن سبب رفضها، فأجابت: «ثواب العجائز عند ربهم أكبر». ربما لأن الوجوه الشابة لم تكن تحمل البؤس والأسى كوجوه العجائز.

دخلنا باحة الجنينة. وكانت ثمة قبور بيضاء وزهرية مزخرفة الشواهد. قال فريد إنها لجد والده وأخويه، وقد طلبوا دفنهم في الحديقة التي تبدو كأن أحداً بللها بالماء، وروّى غرساتها الخضر، ثم اتجهنا الى الغرفة حيث كانت المقبرة تغص بالعائلة وبمقريء وبصحون البلح والخيار واليوسف افندي. وكانت سعف النخل تزين القبر ايضا. تساءلت: «لماذا نجلس في غرفة القبر؟». رأيت خيبة الأمل ثم الغضب على وجه أم خطيبي، التي لم تستطع اخفاءهما. فاستهلت الحضور قائلة: «لازم تكونوا بتو هنا». وما أجابها أحد. بل لدهشتي وقفوا يرحبون بنا غير آبهين للمقريء: عمات فريد الثلاث. جد فريد. زوجا العمتين وأولادهما، ثم أفسحوا لنا أمكنة على كراس خشبية شوهها الزمن والنسيان. جلسنا كلنا، ما عدا أم خطيبي التي اخذت تفرش على القبر سعف النخل حتى كادت تغطيه كله. ثم أخرجت الكعك والخبز والبلح والخيار واليوسف افندي وأكواب الشاي. ثم وضعت بعض الكعك والبلح في كيس، واقتربت من المقريء تضعه في يده. توقف المقريء عن التلاوة، وتمتم شاكراً، ثم مدّ الكيس الى ولد كان يجلس عند قدميه، فأخذه الولد، وكان يعدّ نقوداً من ورق ومعدن قبل ان يضعها في جيبه.

بادرته أم فريد تسأله كم يأخذ من كل عائلة، أجابها الولد بذكاء: «حسب الوقت الى عايزينه». «يعني كام؟ زي العام اللي فات؟». أجابها بخبث: «العام اللي فات فات» ثم ذكر وهو ينظر في الكيس مبلغاً شهقت له ام فريد، وعلقت: «زي فحصية دكتور». التقت نظراتي بنظرات خطيبي، وكاد ضحكنا يحدث صوتاً، ثم سمعنا جلبة قبل أن يطل الغفير ومعه شيخ. لما سمعا التلاوة حاول الشيخ التراجع، لكن أم فريد أسرعت تجره من يده. رغم استنكار العائلة قادته الى حيث تجلس ابنتها بينما الشيخ يقول: «لا يجوز آخذ من نصيب غيري». فأجابته بضيق خلق: «انت استريح. هو حياخذ نصيبه وأنت حتاخذ نصيبك». أطاع الشيخ، وجلس يستمع الى زميله، ويهز رأسه تأثرا بينما ظهر الانزعاج على وجوه العمات، فتنهدت احداهن، وادارت الأخرى وجهها. قالت أم فريد: «هو مش كل يوم عيد وامواتنا ان شاء الله يدخلوا الجنة». ثم اقتربت من الغفير تتمنى له الخير وتعد له النقود بصوت عال وهي تضعها في كفه ثم تقول: «مش ندير ضهرنا من هنا وينفتح الباب من هنا؟». أجابها الغفير: «السلاح شغلته ايه؟». ردت: «لا انت عارف قصدي. في سمعيه ان الغفير السابق كان يؤجر مقبرتنا. كان عاملها زي اللوكانده». قال الغفير: «عشان كده صار غفير سابق. أنت عارفه حتى أنا ما خلليش حتى الاولاد يتمشوا من هنا».

فكرت في ان الفرج قد اقترب عندما نفذت الي انفي رائحة الكباب والكفتة من الخارج. ونهض المقريء الضرير يجره ولده وابتدأ الآخر بتلاوة الأدعية. درت بنظري في المقبرة - الغرفة. في الوجوه، خاصة العمات اللواتي كن يتنقلن بنظراتهن بيني وبين أم فريد واخته. لما تلتقي نظراتنا كنا نتبادل الابتسام كمن نقول لبعضنا: لا بأس اذا كانت أم فريد صعبة، وانه، لا علاقة لي بها، وفريد محبوب من العائلة وان كان يطيع امه. وما ان تنحنح المقريء حتى بادرتني احداهن بأنها لم تدرك أني بهذا الجمال رغم الأوصاف التي سمعتها عني، وانها لم تحضر حفلة خطوبتي بسبب المرض. سألتني الأخرى اذا كنا وجدنا شقة وفي أي منطقة نفكر في السكن. كنت أجيب عن الاسئلة بكل براءة في البداية، لكني شعرت من حركات وجوههن ومن تدخل فريد بنظراته اني أثير موضوعاً حساساً لدى امه. وفعلا تدخلت أم فريد قائلة إنه لا لزوم للعجلة واستئجار شقة، وان بيتها هو بيت فريد وغرفه واسعة، وعندما اجبت بأننا نفكر في اقامة عرس بسيط ندعو اليه الأهل فقط تدخلت أم فريد قائلة كأنها لم تسمع ما قلته اننا سنحتفل بالعرس في اكبر فندق. ولما قلت إن فستان زفافي سيكون انتيكا يعود عمره الى العشرينات، لم تستطع أمه أن تتمالك ذعرها من اجوبتي. ثم ادركت ان الحرب قائمة بين ام فريد وبينهن وندمت لكل ما تفوهت به، اذ لاحظت من نظراتهن التي تبادلنها عقب كل اجابة مني وأسئلتهن المبطنة ما يرمين اليه، وانهن يستعملنني رصاصة ليصبنها في قلبها. اعترضت أم فريد بصوت أشبه بالصياح: «اعوذ بالله! فستان حد غيرك لبسه تلبسيه بعرسك؟ مش معقول». ثم سألت احداهن لتزيد الوجع في قلب ام فريد: «هو لونه ابيض؟». صاحت ام فريد: «لا أبيض ولا أسود. مش معقول الكلام ده. لازم ماريز تخيطه. أنا وعدتها بعدين تزعل». علقت

واحدة ضاحكة: «تزعل. الشغل فوق رأسها، اتريها تنبسط».

صاحت ام فريد: «أنـا عارفـه غيرتكـم لأن ماريز حتخيط الفستان». نسيت لوهلة أين أنا اذ كانت الجدران رمادية، وقد سد الحضور القبر بكراسيهم. كذلك سعف النخل. وبدت الجلسة كأننا في صالون. تدخل والد فريد، كذلك زوج احدى العمات، بوقوف كل منهما خلف زوجته، ثم بدل والد فريد الموضوع قائلا: «الهدوم مش حنعطيها للغفير؟» أجابت: «نسيت. ينساني الموت ان شاء الله». ثم همست في أذنه شيئا. ولما لم يـلق، قالت: «مين عايز شاي؟»، واتجهت صوب الجدار حيث لم الاحظ وابور كاز صغير عند الزاوية من قبل. قالت وهي تحمّه: «ايه رأيكم لو نوسع المقبرة؟.. نزيد غرفة ومطبخ صغير وحمام». لم يجبها احد، بل انهمك الكل في احاديث جانبية، فعادت تقول: «لازم نوسع المقبرة وابو فريد موافق.. قلتوا ايه؟». أجابت احداهن بمكر: «توسعي؟ عبالك شقه وعايزه توسيعها تقومي تشتري شقه ثانية وقبور الناس تعملي بها ايه؟» قالت ام فريد: «اللي قصدتـه، لازم نشـتري مقبرة قديمة مهجورة». وتلقفتها أخرى: «وموتانا يختلطوا مع اموات تانيه.. ايه الجنان ده؟». قالت ام فريد: «قصدي نشتري أرض حتى لو بعيده عن هنا شويه».

اختلطت الأصـوات. يتهـامس بسخـرية اولاد العمات وأخت فريد. بسخرية يقترب فريد مني بكوب الشاي، لكن صوت أمه ما زال يسـأل: «قلتوا ايه؟». أجابت واحدة: «نقول ايه؟ ما حدش فاضي لمصاريف القبور والاحوال يعني». . .

شهقت ام فريد بانتصار: «الحمد لله شغل فريد صار قد الدنيا و..».

نظرتُ بخجـل الى فريد الذي هز برأسه كمن يطلب النجدة، وقال بتواضع: «ايه لزومه الكلام ده؟».

لا بد ان امه شعرت من جوابه هذا بأنه مع عائلة ضدها، لكنها قالت: «يعني الله يقدرك على المصروف وتدفع للمقبرة الجديدة..».

وكأنها بصمته قد اكتسبت قوة. تحولت نظراتها الى نظرات قطة انتصرت وها هو الفأر بين يديها بعد ان لاعبته طويلا. لكن نظرات الاخريات الشرسة خطفت منها الفأر: «عارفين قصصك. عايزه تقولي بالصالونات صار عندنا مقبرة جديدة كبيرة. فيللا.. زي مقابر فلانه هانم...»

صاحت أم فريد: «سمعتوا حد يزور التربة ويبقعد هو والقبور؟ لازم يكون عندنا غرفة قعود». تدخلت العمة: «ما هو كان نقدر نقعد بالاودة اللي حضرتك سكّنتي فيها الغفير».

دافعت ام فريد: «على الاقل هو لوحده مع مراته. مش أحسن ما تحتلها عيلة وصغارها ينطنطوا زي السعادين على قبورنا، وبعدين ما نقدرش نطلعهم...»

قالت العمة باستعلاء: «وفيها ايه الواحد يندفن في الجنينة؟ لازم يعني في الاودة؟».

صاحت ام فريد: «جد أبوك حب يندفن بالجنينة وهو حر. انا وعيلتي عايزين نندفن في الاودة».

تدخل والد فريد هامساً كأنه يفشي سراً: «اسمعوا مني، الاراضي أصبحت نار. صارت شقق سكن ومـالـه لما عيلتنا تكـون بأهمية العائلات الاخرى؟...». أجابته اخته: «أنا عارفه.. بس معقول انتو تدفعو ونحنا نتكتف؟ أنت عارف الاولاد في الجامعات والاقساط والهموم..». تدخل زوجها: «أنا مستعد على أي حاجة تقولوها».

كأن أم فريد تضايقت من جملة زوج العمة اذ قالت: «على كل، مراتك مش حتدفن هنا. حتلحق عيلة جوزها».

تجاهلت زوجته كلام ام فريد، وقالت: «بصوا، شوفوا كده، المقبرة كبيرة والنبي مساحتها مش قليلة».

لكن أم فريد وجدت جوابا لطمني على وجهي وأثارني رغم اني كنت طوال الوقت لا أصدق ما يجري بين العائلة من دسائس وتصادم حول القبر الهادىء في الوسط، وأوهم نفسي بأنهم لا شك يمزحون، وبأن كل ما يقال لا دخل لي به. حتى مساعدة فريد المادية لهم. إذ وقفت ام فريد في وسط الغرفة تنكر اتساعها قائلة: «لا مش كبيرة زي ما بتتصوري، قبري وقبر ابـو فريد، وفـريد حيصير اثنين وكمان حيجيب اولاد...».

خفت من الذي تقوله. لم أحسب الموت بعيدا كما من قبل وبأنه لن يمسني كما يفكر الصغار. ووجدتني أقول متصنعة المزاح: «نفكر بآخرتنا ونحنا ما تجوزناش بعد؟».

عاد أبو فريد يتمسك بالحجة: «منقول الاسعار صارت نارا».

أعرف ان الأعين كلها عليّ، خاصة أعين العمات، يطلبن نجدتي لهن من براثن ام فريد، بينما أجدني لا أقوى على النجاة بنفسي وأنا أفكر بهلع في انه يوما ما سأكون داخل هذه الغرفة في هكذا قبر. ثم قبر فريد، وقبر اولادي، وفي أننا سننتهي كلنا هنا، وأولاد اولادنا ام غيرهم سيجلسون في هذه المقبرة يحتسون الشاي ويتناقشون ويأكلون البلح.

أعادني صياحهن وصياح الرجال أيضا الى الغرفة. أتى فريد لنجدتي، ووجدتني أتلعثم قائلة: «معقول نفكر دلوقت...». أمسك بيدي مهدئا، ولم أفهم كيف سمعت امه جملتي هذه التي كدت لا أسمعها أنا، وقالت: «الاعمار بيد الله». أجبتها وقد ضاق صدري، من غير ان أعي الكلمات كطفل اراد ان يعاكس لمجرد المعاكسة: «مش عايزه اندفن هنا».

ردت: «ده واجب. لما تصيري من العيله لازم. حتى اهلك ما يقبلوش يدفنوك عندهم».

شعرت بأنها ترمي التراب علي، فصحت: «لا. لا.» ونهضت أسرع الى الباب. ولم تأبه ام فريد لصياحي وذعري، حتى عندما امسك بي فريد وقال لها بتأنيب: «مبسوطة؟»، سمعتها تقول: «لازم نعرف يا حبيبي ان اللي يعيش معنا لازم يموت معنا».

أفلتُ من قبضته وركضت. حاول اللحاق بي. استعدت انفاسي في الحوش. ووجدتني استند الى قبر ريثما أحكم صندالي الذي كاد يفلت من قدمي. الاولاد يقـذفون بالكرة ويلعبون غير آبهين لتعليقات العجائز والامهات اللواتي كن يسترحن من عناء الطبخ. «أجسـام الامـوات لا بد انها ترتعد ضيقاً تحتهم». تمالكت نفسي أخيراً، ربما لرؤية الحياة العادية، ولمنظر طرح جميل يستسلم للفضاء جاهلا ما يجري تحته. وقفنا امام السيارة. عرفت بأنه علينا ان ننتظر عائلته. شعرت بأني أود التخلص من يده التي تشد على يدي. أشحت بوجهي أتأمل الغسيل المنشور والطشت الفارغ الذي استوى على هذا القبر. ووعاء الطعام على القبر الآخر وكأنه طاولة، والناس الـذين لجأوا الى المقـابـر بسبب ازمة السكن، واتخـذوا من مقابر ◁



عائلاتهم أو جيرانهم أو المهجورة والمستأجرة بيوتاً شرعية، يعيشون فيهـا حياة طبيعية. أرى اثنين تلفزيونات وراديوهات بيننا أم فريد تريد مساحة أكبر للقبور.

لما رأيتُ العائلة تطل من بعيد، شعرت بنَفَسي يغيب عني. اذاً نحن عائلة واحدة. نعيش معا، نموت معاً؟ لا بد ان والد فريد طلب من زوجته السكوت اذ هي لم تنبس بكلمة منذ ان دخلت السيارة. أرادت اخته مصالحتي، فقالت تخبرني ان اخت صديقتها مصلحة اجتماعية، تعد دراسة عن الأحياء الذين يعيشون مع الأموات في المقابر، وكيف ان النساء يزغردن ابتهاجاً بمولود، ويسكتن فجأة اذا المحن اقتراب جنازة، فتتحول زغردتهن الى ندب، بينما يحاول الرجال معرفة من أي قبر تنبعث الموسيقى أو نشرة الأخبار لاسكاتها. ولما تنتهي الجنازة، تعود الحياة الطبيعية. لكني لبثت صامتة. شعرت وسط صياحهم كأني النملة التي رأيتها فوق ارض المقبرة تسير بلا هدى لا تدري بأن روحها ربما ستذهب بدعسة حذاء، وعرفت أني قد عدلت عن الزواج، وأني أتمنى ان أنزل من السيارة الآن خوفاً من أن يبتلعني فم ام فريد. وتراءت لي العمات الثلاث كأنهن ساحرات ينوين تحضيرنا وجبة للشيطان. وفكرت في أن أقول لفريد إن سبب عدولي عن الزواج ليس هو المقبرة وأين ادفن، بل العكس فقد أحببت هذا الصخب. . . . وهذه القبور كأنها مدينة ملاه مسلية، وأنا لا أحب الوحدة حتى في حياتي. وأجدني أتراجع عن جملتي هذه ومنظر العائلة في المقبرة يسكن عقلي، وصدى الاصوات يرن في اذني. وأفكر: «اقصد أحب الوحدة في حياتي ومماتي» □

انتماء

ديـزي الأميـر

■ يوم ودعتك ، أحسست أنني أموت . لم أمرّ بفترة احتضار ، ولكن الموت جاءني كأنني قد دعوته ، ولبى طلبي بسرعة . كانت كلمة بسيطة قد تفوهت بها لنفسي ، لم أدر أنك ستسمعها بهذه السرعة وستلبي طلبي بسرعة .

مرّ كل شيء .. كل شيء .. انتمائي إليك ، تنصلي من هذا الانتماء ، انفكاكي عنك . وفجأة وجدت نفسي في الطريق . لم أدر أنني كنت أسلك طريقاً وعرة ، ولكن أول حجرة تعثرتُ بها وأنا أغادرك ، ضربت قدمي بألم عرفت عمقه بعد ان صار الطريق بيننا مستحيلاً .

أنت لا تدري ما هو المستحيل ، وأنا كذلك لم أعرف أنني سأواجهه باستغراب في أول الأمر ، و بتشكيك في حالة الغربة التي جرفتني بعيداً عن فترة من عمري . من عمري ؟ وهل كان لعمري قبل معرفتك معنى ؟

توقفت عن الكلام ، هذه رسالة لا مرسل إليه واضحاً توجهها له ، ولا عنواناً معيناً تكتبه على الغلاف ، ولا طابعاً مقرراً ثمنه تلصقه . لم تمزق الرسالة ، فاكتفت ان تكتب على ظهرها اسمها الكامل . وحينما فتّشتْ عن عنوانها ، وجدت نفسها تكتب عنوانه هو ، عنوان المرسل اليه الذي لا تعرف تماماً كيف تؤمن وصول الرسالة إليه .

* * *

قال لها بحواسه الستة إنها ستشتاق اليه . وقالت لها الأبواب التي طرقتها للوداع إنها لا تعرف انتماءها الحقيقي . وعندما رأت الشاحنة الطويلة تعيق السير في شارعها اللامنتهي ، بكت .

لِمَ لم تبك قبل ذلك ؟ من خدعها فغرّر بمشاعرها التي لا تعرف ، و ببراءة صدقها الضائع ؟

* * *

ضاع ؟ في استراحة صغيرة على الطريق ، كان صديقان ينتظرانها ، صديقة وصديق .قالا لها إن رحلتها طالت ، وانتظارهما لها طال ، ووصولها الموقت تأخر .

كان يجب أن تفهم من كلامهما الوفي أنها يجب أن لا تستمر في الرحلة ، وأن عليها على الأقل ان تتوقف فترة معهما ، فمن الصعب كثيراً التعرف على صديقين وفيين مثلهما .

هل شكّت يوماً في حبها لهما ؟ لا ... لم تشك أبداً .

هل شكت يوماً في حبهما لها ؟ لا ... لم تشك أبداً .

كان في قلبها بالنسبة إليهما يقين كبير ، لعله اليقين الأكبر .

تفكر اليوم في اليقين الأكبر ، عنوانه عندها تحتفظ به في زاوية خزانتها التي تخبىء فيها أشياءها الثمينة .

الخط واضح جميل ، أنيق ، يتوهج حباً .

كـانـت تـستعجل وصول الطائرة لنقلها . يا و يلها ، لم لمْ تتمنّ أن تتأخر الطائرة فترة أكثر ، لمَ خافت من تكرار تأخرها ؟

لمَ لمْ تعـص الزمـن وساعـة يدهـا الـتي تلاحق نبـضهـا ، فيـتسـابـقـان ، و يغلبها الخوف أن لا تصل المطـار ... وتـصل المطـار و يعلـن عـن تـأخر جديد ، فيصيبها الرعب .. يصيبها الرعب ؟ ألم تدر ان القدر أكثر حكمة منها ومن انتمائها ؟

ألـم تـرَ في الجـو دليل عاصفة ؟ البحر أزرق والرمال نائمة والجبال صامدة .

أليـس كـل هذا دليلاً على الحفاوة بها ؟ ثم رفضت تلك الضيافة .

لو رضيت .. لو سمعت .. أو أصغت ... لو فهمت حكمة الصديقين حينما رحبا بها . لمَ لا تحب الترحيب والضيافة والعناق ؟

* * *

حيـنـمـا نـزلـت الـسلم بالمصعد ، كانت تتطلع الى قدميهـا وقدماها خانتاها . كان على قدميها ان تتشبثا بأرض المصعد وترفضا التحرك

لو تـسمرت قدماها هناك ، لبقي المصعد واقفاً ، أو لعله كان يعود الى الصعود بدل الهبوط . ألا تعني كلمة « مصعد » معنى عكس الهبوط ؟

وحينما ألحت على المصعد بأن اسمه مهبط ، انصاع لإصرارهـا وهـبـط بـهـا و .... وتوقف للحظات قبل أن يفتح بابه . كان يمكن ان لا تخرج من الباب . لعلها لو فعلت ذلك ، لصعد ثانية حيث تجد كل أبواب التوديع تستقبلها بالأحضان . لمَ خافت من الصعود ومن العودة ومن العناق والأحضان والقبلات ؟

الم تتعود على كل هذا طوال سنوات طوال ؟

هل انتهت السنوات أم أنها هي التي أنهتها ؟

سـبـب مـا أنـهـاهـا وهـي .. لـم تـكـن ضـائعة بين السنوات . كانت تجيد السيرعلى الطريق وصوت قدميها يطرق الأرصـفـة و يـتـوقـف أمـام بـعض نوافذ المخازن المشحونة بالبضاعة التي تحب .

وتعـود كـل يوم محملة بالأشياء الجميلة التي تختار . كان لها حق الاختيار وضيعت هذا الحق الذي سُجّل لها ودفـعـت ثـمـنه من عمرها الذي صار جميلاً بتلك الحقوق المسجّلة لها .

* * *

يـوم رأت طـائـراً يحـلـق في الـفـضـاء في سماء إحدى البلدان الغريبة ، سألتها صاحبة البيت : « لِمَ لا تردين على سؤالي ؟ » .

فـانـتـبـهت أن هناك سؤالاً مطروحاً عليها ، فأدارت وجهها وسألت عيناها .

أجـابـتـهـا صاحبة البيت : « لم تكوني معي . أين ذهبت ؟ » .

فـاحـتـارت بماذا تجيب . هل تخبرها عن خوفها من الانـتـمـاء الذي تخشى ألا يدوم ؟ وان هذا الطائر المحلق في الـسـمـاء الـواسـعـة أفضل من كل الناس إذ لا حدود تـوقفه ، وأنه يستطيع الطيران إلى ... أن .. الى ان تصله خرطوشة صياد .

مـوت سـريـع لا عـذاب قـبـلـه ولا بعده . كان حراً طليقاً يملك جناحيه ولا يحتاج الى طائرة يخاف من مواعيد اقـلاعـهـا وتـأخـرهـا ، فـهـو لا يخـاف مـن تـقـدم وتأخر المـواعـيـد . هـو يملـك الزمن ، والصياد سيملكه ، ولكنه يـكـون ميتاً ، فما أهمية نوع واسم المالك وهو لن يحس إلا أنه كان طيراً سعيداً حراً يملك جناحين يتحكم فيهما ؟

* * *

كـم مـن العـناو ين وأرقام التلفونات تملك في زاو ية الخزانة ؟

بعـضـهـا أسـمـاء بـلا عـنـاو ين وأرقام بلا اسماء ، فـكـيف الوصول الى من تريد ؟ كيف نسيت ان تسجل إسم صاحب التلفون أوعنوان الإسم ؟

الآن هـي تملك أوراقاً لأسماء عزيزة وأرقام تلفونات طالما أوصلتها لأصوات من تحب ، ولكن ... لا عناو ين لـلأسـمـاء الـعـزيـزة ولا أسـمـاء للأرقام . هي لا تميز ما الـفـرق بين الـشـريـان والـوريـد ، ولـكـنـهـما ضروريان لاسـتـمـراريـة الحياة ، ولكن لمَ ؟ ما حاجتها للمعرفة ، هي تحـتـاج الى نسيان ... غيابه عن النفس ، هجرة عن الـروح ، لـيـعـود الـيـهـا بعض صفائها الذي عكره الدم المتنقل بين الأوردة والشرايين .

عـمـلـيـتـا الشهيق والزفير مستمرتان ، ولكن هل دم قـلـبها نقي ورئتاها تتنفسان ؟ أليس في الجوغيم أوغبار يلوث نبضهما فيرفض القلب الانتماء ؟

* * *

في المـمـر الـطـو يـل الأحمر الجميل المحاط بزهور من شـتـى الألوان ، سألها بلهفة وهي تنظر إلى وجه تظن انها تعرفه : متى عدت ؟

أجـابـت : « اتـذكـر وجـهـك تمـامـاً ، ولكني خجلة لنسيان اسمك » .

فـرد بـاسـتـغـراب : « لو نسيت كل الناس فلا يمكن ◁

أن تنسيني » .

لم تكن قادرة على لملمة ذاكرتها المبعثرة ، فطلبت منه بأدب أن يذكر لها اسمه لأنها اكتشفت في تلك الساعة أنها قد كبرت في السن ، وآن لذاكرتها ان تضعف . بدا الاستغراب على الوجه ، مذكراً إياها بأنها نصحته ذات يوم أن يعود الى مدينته ، ولكنه لم يفعل ، وذهب الى مدينة أخرى وهو لا يدري إن كان نادماً على عدم الأخذ بنصيحتها ، وشاكراً لها ذلك .

اجابته : « ما زلت لا أدري .. لا أدري من أنت ولا أتذكر هذه النصيحة ، فهل عدت الى مدينتك أم لم تعد . ومهما كانت النتائج فأرجوك ان لا تضع اللوم علي فأنا في هذه اللحظة قد ضيعت الطرق » .

في اللحظات التالية والساعات التالية والأيام التالية والشهور التالية ، زاد احساسي بالتعب من ضياع الطرق التي اتسعت أحياناً وضاقت أخرى ، فصرت أصعد أحياناً بدل أن أنزل أو أنزل بدل أن أصعد .

• • •

نظر إليها صاحب المحل القريب من مكان عملها ، وهو يتأمل قدميها ثم همس في اذن العاملة ، فتأملت قدميها ودخل المحل من دخل ، توقفوا جميعاً ينظرون الى قدميها ، فأنزلت وجهها ، كانت ترتدي فردتي حذاء مختلفتين .

حاولت تغطية قدم بأخرى ، فلم تنجح في اخفاء أي منهما . تأملت الوجوه . لم تجد طريقة لمعالجة ارتباكها غير الخروج سريعاً من المحل . صوت قدميها يطرقان الرصيف وهي تحاول تخفيف الصوت لئلا ينتبه المارة لقدميها اللتين تضمهما في فردتي حذاء مختلفتين .

وحينما وصلت البيت ودخلت غرفتها فتشت عن فردة حذاء تابعة لإحدى الفردتين التي تلبس فلم تجد الا فردتين مختلفتين كذلك .

ثم استغربت لأنها اكتشفت ان كعب إحدى الفردتين أعلى من الآخر ، وهي سارت كل هذه المسافة من دون ان يبدو العرج عليها أو هكذا خيل إليها ، وإلا فلم بدا مظهرها طبيعيا وساقاها ليستا بنفس الطول مع الكعبين المختلفي الارتفاع ؟ هل تسير حافية ؟ قدماها مركزا ثقلها ، ذهنها بدا ضائعاً من دون قدمين ثابتتين .

• • •

على النافذة المفتوحة كان الطائر يقف ثم يقفز على الرصيف . استغربت . كان هدفاً سهلاً للصيادين ، فأين هم ولم تركوه يقفز فرحاً ؟ حاولت كشّه بيدها ، ثم بصوتها ، فلم يأبه لها ، لعله لا يريد ان يرضخ حتى لمن ينبّهه الى إمكانية اصطياده . ما شأنها هي ؟ إنه حر ، و يريد الاستمتاع بصوت تصفيق جناحه . ذراعاها الملوحتان بالخطر لا تتيحان لها الطيران . إنه أذكى منها ويملك ما لا تملك .

• • •

الرسالة أمامها ناقصة . لا توقيع لاسمها « هي » المرسلة ولا عنوان للمرسل إليه .

أتدري ماذا كنتُ أقصد بالانتماء ؟ اذا كنت تدري فأخبرني ، اكتب لي ، أنا في حاجة الى من يعرّفني بمعنى الانتماء .

لم ذكرت هذه الكلمة في القواميس من دون مدلول واضح لمعناها ؟ عدة عبارات لست أدري أيها الأصح . بيت ؟ مدينة ؟ صديق ؟ حبيب ؟ مشاعر ؟ التزام ؟ قارة ؟ مبدأ ؟

هل وجدت القواميس لتعرفنا أم لتغرقنا في متاهات الكلمات والألفاظ ؟ ولكن أليس للألفاظ معنى ؟ أنت تعرفها وأنا أعرفها . اذا كنت أنا غير صريحة فلم لا تصارحني وتريحني من الارتباك ؟ تخشى عليّ من الضياع ؟ من قال لك إنني لست تائهة أكاد أنسى اسمي ؟ لو خُيِّرت بين كل هذه المعاني فأيها تختار لي ؟ أرجوك اختر لفظة وأنا مستعدة أن أتمسك بها . أكتب اليك لأرتاح ، فيزداد ضياعي اذ لا استطيع العثور على عنوانك . لمَ لا ترسله إليّ لأ بعث إليك برسالتي ؟

سحبت الأوراق من الزاوية ، و بعثرتها على الأرض ، فاختلطت الأوراق المشكوكة بالدبابيس بأوراق عليها عناوين وأرقام تلفونات .

ايه تنسب لأي ؟ ايه يوصل الى الآخر .

• • •

قالت : هذا حلم . لا إنه كابوس . يجب أن استيقظ . هزت يدها أحد كتفيها ، فاستيقظت .

تأملت الجدران والنافذة والباب ، وتأملت كل انحاء الغرفة ، فلم تتعرف على معالمها .

ثم ... ثم تذكرت أنها تبيت في فندق . حاولت تذكر اسمه ، فلم تستطع . عادت الى النوم لتكمل الحلم الكابوس ، ولكن النوم عصاها ، فبقيت تنظر الى السقف علّه يخبرها شيئاً .

هناك كثيرون يستيقظون الآن وهم في أسرّتهم وغرفتهم و بيتهم وأصوات أفراد عائلتهم تتحاور ، وهي ... هي تبدأ نهاراً وحيداً ، تنتظر ان يكون سعيداً □





القناع

نجـــاة العدوانـــــي

■ عينان عسليتان تهمزان بجرأتهما تقاطيع وجهه . وهو الجنديّ المهزوم ينسحب متشاغلاً بقلم يمسكه بأصابع غليظة متوترة ويجره على بياض ورقة مخلفاً خربشات تتسع دوائر مغلقة يتدلى منها فضاء الورقة مشنوقاً ، ويخيل إليها أن دائرة طفحت عن لا وعيه تنغلق عليه هو فيلوح مستغيثاً بمنديل أبيض . لكنها ما برحت تحدق الى وجهه باحثة عن الخيط الذي يشدّها إليه من دون أن تخفي عيناها شماتة والتذاذاً بالدوائر وهي تتسع وتضيق حوله وهو يصارع مختنقاً بمرارة عالقة من طفولة لا يستعيدها إلا على الشاطىء في مواجهة البحر .

فوق صخرة الشاطىء يجانبها جالسين . أصابع يسراه تداعب شعرها و يده الأخرى تغربل الرمل وتذريه . يحتضن رأسه بيديه و يغفو وديعاً . عيناه تمرحان بالموج المنعكس على صفائهما . و يصير خفيفاً يفكّ أزراره الصدئة و يقفز على الرّمل بقدمين صغيرتين . و بيدين ناعمتين لم تلمسا قيدا وقضباناً ولم تتركا بصماتهما على مقابض الخناجر ، داعب عشبة ، والتقط محارة وضعها في كفها هامساً : (أترين .. كلؤلؤة !) . وعلى ضوء زهرة ذهبيّة بدأ يتعرّى برقصة زورباويّة من فراء غباريّ . وبابتسامة عذبة تفيض عن عينين يتسع بياضهما للبحر ، يخنق العواء الذي يحت قلاع الاسمنت . لكن طفل الشاطىء لم يستطع كسر المرآة المظلمة التي احتلت أعماق الرجل الذئب . هذا الذي يواجهها حول طاولة في مقهى بنظرة ذئبية يسلطها عليها عندما يلحظ حقيبتها تنفتح لدفع حساب نادل أو التقاط سيجارة أو منديل أو ورقة ، أو حين تتحدث بإطراء عن الجامعة منافحة عن آراء الطلاّب ومطالبهم . كان يقول لها بفم مزبد وعينين التهمت نقاءهما غشاوة سميكة فصارتا تنضحان خبثاً متقيحاً : (عندكِ مواعيد كثيرة ، ها ؟ أنا أعجب كيف تجلس فتاة مثلك بين رجال كثيرين ، تكافحهم ، تناقشهم ، لا تنهزم ، ولا تخطىء أيضاً ..) .

ومع هبوب نسمة مسائية باردة أطلقت من أقاصي صدرها زفرة نبهتها إلى أنها نأت عن الطاولة بأفكارها ، ولم يعد تمييز رأسها ورأسه بين رؤوس كثيرة حول طاولات عديدة ، فالليل أعلنت عن قدومه مصابيح الكهرباء ومنذ حين أزف وقت تقديم البيرة . ولاحظت انعكاس وجهيهما على سطح الشاي الراكد بارداً في فنجانين استقرا أمامهما في غفلة عنهما ! عاد رأسه إلى وضعه العادي فوق الرقبة السمينة القويّة ، وأحست ببريق التماعة عينيه المحبّبة ينفذ إلى روحها متسللاً من تحت غيمة تراوغ بانقشاع غير مؤكد ، وما أن همت لتمسك بالخيط المضيء المتدلي نحوها حتى زحفت الغشاوة السميكة مطبقة على صفاء البياض الذي كفّن الخيط وواراه ظلاماً مخاطياً كأنه الشحم الفاسد ممتزجاً بماء عكر في قاع إناء محترق . هكذا صارت عيناه . وشعرت للحظة بأنه دقّ رأس طفل الشاطىء على الصخرة وربطه إليها ودحرجهما ليغوصا عميقاً في البحر الشاهد . وأحست ببخار لزج يلامس جلد وجهها . كان الشحم الفاسد يغلي في عينيه اللتين استحالتا إلى لصين مدربين . وفي حالة كهذه يكلح وجهه ، وترتخي هي في مقعدها متراجعة بظهرها لتريحه على مسند الكرسي ، وتحوّل عينيها إلى وجوه أخرى متفحّصة بروز الأسنان السوداء المتآكلة من خلف كثافة دخان مرتجف ، وعيوناً صفراء شحمية تقطر غباوة مفتضحة وتلتمع بألفة وقحة مثل عيون القطط . وترى في ذات الوجوه الخضراء المتربة أفواهاً واسعة تدور فيها ألسنة حمراء تمتد أماماً برذاذ بصاق وتنسحب جافّة لتنغلق عليها شفاه غليظة ورقيقة وأسعة ودقيقة تمتدّ مطاطيّة صوب

◁

حوافّ الكؤوس المترعة جعّة . وإلى مسمعها يتناهى صراخهم ممزوجاً بشخيرهم في كؤوس ترتفع ملأى وتهوي فارغة فوق طاولات مبقعة كذلك ببقايا زبد وبصاق وثرثرة تسمعها الآذان وتلوكها الألسن يومياً في الشارع والحافلة والإدارة والجامعة . ذا كلام لا يجاوز الطاولة لكنّه « المازة » يمنح الجعّة احتفاليّتها والجرعة نكهة مستساغة كي يتلمظ المتلمظون . وإذ يتفطّن واحدهم إلى جيوبه يصحو مدركاً أن الطاولة لم تعد عامرة فيتناول معطفه بيده متوجهاً إلى المرحاض ليفرغ مثانته ممّا ترسب فيها هذا المساء ساهياً عن كل شيء بما في ذلك تبكيل أزرار سرواله . فيغادر المقهى متمايلاً وهو يردد لحناً شائعاً ويبصق ويتمخط وقد يتقيأ أو ربّما تبرّز في سرواله أو تحت عمود كهرباء مصباحه مكسور . وإذ يصل بيته يرتطم بجدار التوسل في عيون زوجه وأطفاله فيلعن المولى والملائكة ويوم مولده ، ولا يهدأ إلا بانحدار صوته إلى منخريه الواسعين مطلقاً صفيراً مرعباً حَفَرَ الكراهية في صدر زوجه ونصب فزّاعة طردت فراشات النوم عن عيون أطفاله السبعة الذين انحشروا على حصير بدءاً من قوائم سريره حتى العتبة حملاناً رصفها الرعب متلاصقة في الغرفة الفقيرة الوحيدة الواحدة .

استقرت عيناها على ردفين سمينين انحشرا داخل سروال جينز ضيق . تدرجت بنظرها إلى أعلى لترى يداً لاحمة سمراء اكتظّ ساعدها إلى المرفق بالأساور وأصابعها بالخواتم وانتهت بمخالب حمراء لامعة توترت أمام وجه منتفخ أسمر توسطه أنف أفطس تحته مباشرة تورمت شفتان حمراوان انحشرت بينهما لفافة تبغ نحيلة طويلة ، وأحاط بالوجه شعر مصبوغ بلون أحمر مصفر عند الجبين يزداد قتامة باتجاه قحق الرأس . وقبل أن ينتقل النظر إلى الصدر لاستكمال المشهد ، انفجر بنهوض المرأة المفاجيء مفتكة قارورة بيرة من أحد الجالسين إليها أو الجالسة إليهم محتجة بصوت أجش :

ــ أنت (...) أربعاً وأنا (...) ثلاثاً فقط . وهذه الأخيرة من نصيبي .

فاحتج الرجل دافعاً المرأة من كتفها الأيمن :

ــ (يزيكي عاد ، السّراولْ فكّيتوها . السّواقر غليتوها . فاضلة البيره . كلّ شي إلاّ هذي ..) .

وبعنف انتزع القارورة من يدها ، فاختلط صوت ارتجاج الطاولة وما عليها بالصوت الأجش :

ــ (يا خي إنْتَ راجلي ولا شنُوَّا . وراس سي الحبيب اللّي جابلْنا الحريّة ، غيرْ ما نشوّم لكْ ليلكْ ونهاركْ .. برّازْمَرْ ..) .

وصفقت بيديها مراوغة ، ثم بحركة سريعة اختطفت القارورة ثانية وصرخت : (تعيش الحريّة ، تعيش المساواة ، يحيا الحبيب ..) .

فنهض الرجل متمايلاً بعينين تقدحان شرراً وفم يطفح زبداً ولسان كلبي يتدلّى مسعوراً ، ويد تلوّح بقارورة خضراء فارغة ، وخلافاً لما قد يُتوقع لم يحاول استرجاع القارورة التي اتكأت فوهتها على شفة المرأة السّفلى ، بل انتحب بحركة دراميّة :

ــ (علاش غلْطوكي . آش يعْمل القلّيلْ اللّي كيفي . بآش نَنْسى همومي يا دَبُّوزَه ..) .

وانطفأ صوته مع ارتطام مؤخرته بمقعد الكرسي الخشبيّ وهأهأة المرأة الخشبيّة .

هنا شعرت أنها على حافة خطر كامن في المكان . التفتت إلى الجالس قبالتها ، فراعها أن الرجل الذئب كان يراقبها وهي تراقب المشهد المحيط بهما ، يراقبها بعين ماكرة تفيض أسئلة مراوغة ، ولاحظت أن منخريه يتسعان لأن يدها امتدت إلى المحفظة . ترددت قليلاً ، واستسلمت لإيقاع أغنية فيروزية أطل من الذاكرة . ومن هناك استحضرت الشاطيء والصخرة والوجه الذي أطل هذه المرّة بنظارة سوداء وجبين بارز تأملته بحثاً عن المكتوب .

ــ لماذا اخترْتَ هذا الدّرب ؟ سألته يوماً .

فأجاب : كل شيء مكتوب على الجبين . أنا لم أختر يوم مولدي . لم أختر إسمي . وتواصل إعدامي فلم أختر عملي الذي فرض عليّ ..

قال إنه يكره عمله . وإنه مثل التهمة يلتصق بحياته فيفسدها .

ــ إفهميني . أنا لم أعرف الإختيار يوماً . أنتِ خلقت لتختاري . عندما أنصحكِ بالإبتعاد عن ذلك الدرب لا يعني هذا أنني أخون أو أكره بلدي . بل أنا أخاف عليكِ منهم ومنّي .

يومها اختلج فرح في أعماقها ، لكنه سرعان ما انطفأ . حدقت أمامها بحثاً عن رعشة مضيئة في عينيّ رجل اتحد بقناعه الذئبيّ محدقاً الى بين قدميه . نهضت ، وضعت معطفها على كتفيها ، وفي يد النادل ورقة نقدية (إحتفظ بالباقي) . وغادرت المقهى من دون أن تلتفت إلى الرجل الذي ظل جالساً برأس منكس . تلقائياً انفرجت شفتاها عن ابتسامة بيضاء وهي ترفع رأسها إلى أعلى محدّثة نفسها وعصافير باب البحر المتأهبة للنوم :

ـــ ما قيمة الحياة إن لم يشمخ هذا الأنف بين النجوم . وليأت الطوفان بعد ذلك .. والجراد أيضاً .

كانت الغرفة مربعة وهي جالسة على كرسي خشبي أمام مكتب بعثرت عليه أوراق بيضاء وصور لوجوه عرفتها وأحبتها . كان ينحشر داخل بزته الزرقاء الخشنة وكانت تضع ساقاً على ساق . كان يروح ويجيء بين مكتبه والباب وكانت لا تحرك ساكناً . كان يبرم شاربيه في عصبية مفرطة وكانت تتأمل الحيطان العارية في هدوء . كان يسألها في غضب وكانت لا تجيب .

وعندما سئم دوره في المسرحية وانتابه شعور بأنه الضحية وأنها الأقوى ، ترك إليتيه ترتخيان على كرسيه المريح وراء المكتب . وأمرها أن تقف . لم تقف . لم يكرّر الأمر . حدق إليها فاتحاً عينيه على وسعهما والنظرة التي اعتادتها منهما كادت تفيض على وجهه الشاحب . وإذ رأى عينيها لا تتزحزحان عن وجهه ولا ترمشان ، تحرّك في مكانه . ارتد إلى الوراء ، وانحنى برأسه حتى كاد أنفه يرطم الخشب . قال لها في تودد زائف :

ـــ أنتِ يا بنيتي إمرأة شريفة . فتاة كوردة لم تتفتح بعد . لماذا تلقين بنفسك تحت الأرجل ؟ في مزبلة السياسة بالذات ستطحنين ، ستسحقين ، سيلقون بك بلا شذى ولا ماء . سيعتصرون جسدك الشاب وتخسرين حياتك ، ولن يتزوجك أحد حينئذ . من يتزوج إمرأة دخلت السجن ، وأنت تعرفين أول عقاب يسلط على فتاة .

لكنها فتحت شدقيها على آخرهما . وأطلقت من حنجرتها قهقهة عالية دوّت في أرجاء غرفته العارية . وقفت دون أن يأمرها أحد . غرست يدها اليسرى في خصرها الأيسر ثم استدارت له بنصف وجهها وقالت :

ـــ نعم ، أنا إمرأة ، لكني لست من النساء اللواتي سوتهن أيديكم من أضلاعكم . أنا إمرأة معافاة من تشويهاتكم وتشويهات من سبقوكم . لا أخاف أقنعتكم . لا أحب القشرة الميتة التي تحنطتم داخلها . أنا أحب الحياة . أحب الجبل والبحر والصحراء . سأبصق في عيونكم الصفراء مفرقعة فقاقيع حقدي . لا يفل الحديد عزمي . ولا يفت عضدي خنجر وعصا ترفعون بهما أثواب العذراوات وتهددونهن بفقدان شيء عزيز به تحددون مصير الفتاة وبدمه تصبغون رايات مجتمعكم . لم أعد في حاجة إلى هذا الأوكسجين المركب . ولا أريد زوجاً يتفحص فخذيّ قبل أن ينظر في عينيّ . ولا ....

وداخل كهف من كهوف الجاهلية المُعاصرة ، على أرض باردة ، مدت يدها أمامها . لم تلمس شيئاً . فتحت عينيها على آخرهما فالتحمتا بالسواد وما رأت إلا انعكاسهما على جدار مظلم . باب الزنزانة أزّ منفتحاً . أصغت إلى حركة أرجل تطأ الأرض بحذر متوتر . حاولت أن ترى شيئاً في الضوء الرماديّ المتسلّل من فتحة الباب المواربة . كأنها تتخيل أشباحاً تخطو نحوها ، تدنو لتطويقها من كل جانب . بعد مشقة لمحت لمعان أزرارهم ينعكس على عينيها ، ورأت عيونهم حمراء تلتمع مثل عيون قطط جائعة ، كأنهم يتهامسون . همسهم حشرجات . أشباحهم تلتحم وأيديهم تتشابك . كأنهم يختصمون . علام يا ترى ؟ منْ سبدأ الأول ! أحست باقترابهم و بحذاء ثقيل يدوس يدها بعنف ، كتمت صرختها . تصلبت شرايينها كأنّ الدّم تجمد في العروق ومات الجسد . (ما لجرح بميّت إيلام ..) فليفعلوا فيه ما شاؤوا . لم تعد ترى . خمسة أشباح تمجد الظلام . مزقوا ثوبها الأحمر على جسمها الأبيض النحيل . سمعت دقات قلبها عنيفة في أذنيها . كأنها ترى ببصيرة فاجعة عينين عليهما غشاوة سميكة تدنوان من وجهها ، وتسمع فماً يصرخ : لا . لا . لا يمسها أحد سواي . أنا سأعاقبها . ابتعدوا . هاتوا الثوب . اخرجوا .

عارية . بانكسار استلقى شعرها على كتفيها . هامد جسدها تتحرّك منه شفتان جافّتان طفحت عليهما حراشف كلسيّة من زبد نَوْفَر صوب عيون حمراء زاحفة نحوها مثل ديدان الأرض . نَوْفَرَ وارتدّ إلى شفتيها لزجاً مالحاً يجف سريعاً . غطت وجهها بيدين مضرّجتين . شعرت بالغثيان ، والأيدي تمتد ممعنة ، والعينان اللتان أدركتهما تنقضّان على جسدها ، تغطيانه ببخار الشحم الفاسد . بدا كأن أحداً يدفعه إليها ، لكنه كان مندفعاً بسعار ذئب في داخله . كانت عيناه تقذفان إبراً حادة تنغرز في جسدها ، وهو يصرخ مرعداً : (لا . لا . أنا أعاقبها . أنا وحدي أقدر على ذلك ..) . ومزق الحلقة المطبقة عليها . كبرق بعثرهم . لم تره . لم تر أحداً بعد ذلك . لم تشعر بثقله ولم تر عينيه . كانت ملقاة على أرض الزنزانة وشعرها متلاصقاً بجُبُلّة الدّم والتراب حين فتحت عينيها ورأت شبحاً عارياً يدفع بيديه أشباحاً أخرى عارية إلى خارج الباب الحديدي . رأت عيونهم تتحرّك في الظلام مثل المشاعل وأصواتهم تختلط مهمهمة وآذانهم تتطاول كآذان القردة وأذنابهم ترتطم بأفخاذهم ◁



السمينة محدثة أصواتاً كصوت عصا المؤدّب وهي تهوي على البلاط . هو الغاب إذن . وآدميّو الغاب الأول يتصارعون حول اغتصاب أوّل إمرأة . هي القيامة والناس ساعة حشرهم عراة بعيون تطل من قبعاتهم إلى فوق . همت برفع جسمها عن البلاط فارتخى منهاراً . إبر كثيرة تخز جسدها كإبر كانت تنغرز في أجساد ساحرات القرون الوسطى . لكنها ساحرة أخرى لا تهزها الزوابع ولا النار تحرقها . كأن آخر الأشباح يبتعد عنها . سكن الظلام على جدران الزنزانة . ولم تعد عيناها تريان مشاعل الشرّتلك . وتساءلت : هو الذي انقض عليها . لم يدع أحداً غيره يقوم بالمهمة . ألأنه اعتبرها حبيبته ؟ وهل هو رجل غيار على إمرأته ؟ وهل هي إمرأته ؟ هي ليست ملكاً لأحد . هي إمرأة حرة . وحريتها قادتها إلى هنا . ولكن هل حقا فَقَدَتْ كل شيء كما هددها الضابط قبل شهر ؟ نيران تشتعل في جسدها . دمٌ ينزف من زنديها وعنقها ووجهها . وأدنت أصابع يدها من جرح بعيد في أقاصي الجسد ، ورفعت كفّها لترى في الظلام إن كان لهذه الدماء لون آخر ، أم أنه جرح كباقي الجراح التي سربلت جسمها الذي تحبه من القدمين إلى آخر شعرة في الرأس . لم تخسر شيئاً — وإست نفسها — إرادتها تملأ روحها ، الجراح تندمل والجسد يجدد خلاياه و يقاوم .

قبالته جلست في المقهى ، حدقت الى عينيه . لا لمعة محببة ولا غشاوة سميكة . كان خزياً يكفي البؤبؤين ، يخنق أنفاسه و يلجم لسانه في فمه ، أطبق شفتيه كازّاً على أسنانه . وزاده صمتها رعباً أطفأ الحياة في خلاياه . لم تأت على ذكر الزنزانة وما حدث بين جدرانها . سأل نفسه : من تكون ؟ من هي ؟ كيف تنظر إلى الأشياء ؟ لا هي إمرأة ولا هي رجل .. وكأن التماعاً ترقرق في عينيه كدمعة ، وانسلّ من بين أسنانه أنين يحمل كلمات زادته خزياً (سامحيني . حدث ذلك غصباً عني . لم أستطع أن أرى رجلاً آخر ...) ، فلفحت وجهه ابتسامتها باردة أخرست لسانه وشلت قواه : (عمّا تتحدّث ؟..) . وكأنه صعق ، وبدا متكوماً على كرسيه يهذي مردداً (مَنْ أنْت ؟) . ونادى النادلَ طالباً (واحد بيرة ..) ، ثُمّ طلب زجاجة أخرى وأخرى وأخريات ، ولم يصح طوال ذلك اليوم ، واليوم الذي يليه ، والشهر الذي يليهما ، وكانت كل يوم تجلس قبالته — أو هكذا يخيل إليه — ترقبه بعينين عسليتين تبحثان عن وجه قد أحبته عساه يطل من وراء القناع .

وازدحم شارع الحرية مدوياً بأصوات قوية كالرعد ، وعصفت رياح الشباب بكل خريفي و يابس ، وأطلقت العصافير صيحات الفزع وهي تنقل أعشاشها عن الشجر اليابس إلى الأفنان الخضراء . وفي السماء تداخلت ألوان وامتزجت حتى انعدام الرؤية .

كانت تنتعل خفاً صينياً وترتدي قميصاً و بنطالاً وترفع بيدها اليسرى راية ، وتتقدم ذلك السيل البركاني الجارف الهادر بين أضلاع المدينة النتنة . كان سيلاً يجرف تعفنات المدينة إلى آخر الشارع . وكان صوتها ينطلق ملتحماً بصرخة مدوّية : (يسقط القناع . يسقط الظلام . يسقط الحجاب ..) عندما تألبت عليها عيون كجمار ملتهبة وفوّهات حديدية جميعها وجهت إلى صدرها ، بدأ الدّخان يزحف صوب الهدير و يتسلّق العيون ملتصقاً بها كالغشاوة المحرقة . لكنها عيون الصباح تنفض الغبش عنها مضيئة المسار غاسلة صدأ القمع ماحية آثار الأ يدي القذرة عن الجسد المنتفض مدوّ ية من جديد بصوت طالع من أقاصي الألم . وارتفعت برايتها الخفاقة على كتفين صلبين صارخة : (يسقط القناع) . لحظتئذ أحست صوتها يقف في حنجرتها ، كأن يداً صلبة تقبض على عنقها وتلو يه . إنه هو . عيناه تطلان صافيتين يترقرق فيهما نهر عذب . إنهما عينا رجل الشاطيء . لكن يده توجّه صوبها غدّارة ، وأيد كبيرة سمينة كيده تدفعه من الخلف : (أطلق النار . اطلق النار . لماذا جمدت هكذا ؟! كأنك منهم . إنهم يزحفون . يقتربون من التمثال . أطلق النار ..) واختلطت تلك اللمعة ببريق أزرار صفراء مذهبة و بزات كاكيّة خشنة . وزحفت الغشاوة السميكة ملتهمة بياض عينيه . وارتجف المسدس في يد نبت عليها فجأة قفاز من فراء أغبر ، والأ يدي تدفعه من خلف و يده الأخرى تلوّح لها : ابتعدي . إنزلي . لكنها صرخت بأعلى صوتها ملوّحة بالراية الحمراء . فتقدم السيل . وأظلمت عيناه وهاج كثور في حلبة . وكاد المسدس الملتمع كقرن حاد يلامس صدرها . وصوتها لا يهدأ . واللون القرمزي الخفاق أطفأ عينيه اللتين تدنوان فولاذيتين تخنقان أنفاسها . والغشاوة السميكة التهمت البياض بأكمله . ودوّت الطلقة الصمّاء .

وامتزج بوميض الرصاصة التي اخترقت صدرها إلى القلب مباشرة وميض لمحته يرتجف في عينيه ليكسر الغشاوة السميكة كاشفاً عن بياض يتسع لانعكاس بحر البشر . وضعت يدها على صدرها لتغفو على صدور

كثيرة . افترشت الأرض . أحست بأنفاس حارة لاهثة تلفح وجهها ، وأصابع غليظة تلامس شعرها مسندة رأسها . ولآخر مرة طاردت عيناها الغشاوة وهي تتجمع محتقنة في طرفي عينيه مثل دملة كبيرة ثم تنفقيء . ورأت خيطاً جامداً بارداً يتدلى من كل عين و يلتحم بالدم الساخن المتدفق من صدرها . ضغطت بيدها على لحم صدرها الممزق ، جاهدة أن يكتمل المشهد في عينيها . رأته يرفع المسدس المصطبغ بدمها و يصرخ : (يسقط القناع .. يسقط القناع ..) . ولمحت القشرة الصفراء تتشقق على وجهه كاشفة عن لحم وردي طري ، و يده ترتفع ملوحة بالمسدس عالياً في اتجاه الأزرار الصفراء اللامعة . وقبل أن يطلق الرصاصة في الاتجاه المضاد سرت رعشة في جسدها وارتخت يدها كاشفة عن ثدي مزقته الرصاصة . وماتت □



سهرة

لينة بدر

■ ثلج . فراش أبيض ينحدر بعماء تام وسط الظلمة .

فتات الكلس على الدرج الإسمنتي ، وباب موصد ، انفتح خشبه المستطيل عن غرفة واسعة امتلأت بأناس يجلسون على مدى الحيطان الأربعة . نساء وأطفال في جانب ، ورجال في الجانب الآخر ، كأنهم كانوا صامتين بانتظار وصولنا . أو كأن الباب إنشق عن مغارة سحرية عاودت استرجاع حركتها بعد سكون . نساء يتعلق الأطفال الرضع على سواعدهن كعناقيد العنب . مقابلهن ، يجلس الرجال بلامبالاتهم المعهودة في صمت وشبه انتظار .

وكأنهم كانوا بانتظارنا . فعلى حين غرّة ، شق الصمت صوت موسيقى شرقية صاخبة ، وانحدرت الألحان بطرب غامر من مسجل بدا واضحاً أنه مستعار ، بسبب مضخمات الصوت المرمية بين أقدام الكراسي . وقربه كشاف نور ساطع مسلط على « دربكة » نائمة على جنبها ، ليشدّ جلدها المرتخي برداً .

الثلج في الخارج . ونساء بدينات يرتدين فساتين أعراسهن القديمة ، الموشحة بخرز لمّاع ، وكشكشات متهدلة ، ومخرّمات منمنمة تطفر حول كروشهن المنتفخة ، المزنوقة عند خصور الفساتين .

كان عيد زواج الشاب صاحب الدار في مخيم اليرموك . ورغم آخر شهور الحمل الظاهرة على زوجته الصبية ، فقد ارتدت هي أيضاً فستانها الدانتيلا الخاص بالزفاف ، يلتصق بتكويرة بطنها ، دون أن يخفي جمال بشرتها الوردية وعينيها البراقتين .

كانوا سعداء ، أو أنهم يريدون أن يكونوا هكذا ، رغم الثلج الساقط في الخارج ، والذي ما زال ينث رطوبته الجليدية تحت العتبة ، محاولا حشر جسده الصلب وسط التجمع الدافيء .

أم العريس تحمل الطبلة ، تزغرد ، وتغنى مصرّة على إستعادة طقوس العرس . تدسّ اشاراتها ، وتلميحاتها اللاذعة حول كنتها العروس التي تتكاسل عن شغل البيت . والعائلة ! عائلتهم الصفدية كلها هناك . الأب . الجدة . الاخوال . الأعمام . أولاد الأعمام ، وأولادهم . الكناين . الحماوات ، والاطفال . والجيران . وجيران جيرانهم !

الصبايا قائمات قاعدات . الشباب يتململون في جانب اكتظ بهم في الغرفة . وأنغام شرائط الغناء العربي مطلقة من عقالها حتى لتكاد أن تدكّ البناية دكّاً . أم العريس وحدها لم تلتفت الى صحون المهلبية المزينة باللوز المقشور ، بل إنثنت الى الضيوف تدعوهم الى الرقص ، رغم بكاء الصغار الذين يفركون أعينهم نعاساً .

بغتة ، وسط العجيج الذي يملأ الغرفة ، همست قريبتي إليّ بعبارة لم أتبينها الى أن رفعت صوتها بالصراخ وهي تخبرني :

ـــ الاستاذ سامي المهندس . قريبنا . ابن العم ◁

البعيد . تذكرينه ؟

ــ آ . شو ؟

ــ مات .

ــ معقول ؟ مش هوّه عايش في الكويت ؟

ــ لأ . في دولة مجاورة . طلّعوه من الكويت علشان معندوش اقامة . تزوج وصار عنده ثلاث بنات . لكن .. البقية في حياتك .

ــ شو حادث سيارة ؟

سألتها بجزع ، محاولة استيعاب ضراوة الحادث .

ــ والا راح عالحرب ؟ متل صهرنا إللّي مات في جبل الشيخ أيام حرب أكتوبر ؟

ــ لا هيك ولا هيك . اختلف مع مواطن على إيقاف سيارته . رفع صوته على المواطن وشتمه . نزل المواطن وضربه على الراس لحد ما فقد الوعي . نقلوه على المستشفى ... ومات .

ــ معقول ؟

ــ الضربة كانت في محل حساس في الراس ، وسامي حجمه قليل زي ما انت عارفة . بس الزلة إنهار وبكى في المستشفى لمن عرف انّوسامي فلسطيني .

ــ ليش ؟ خير يا طير ؟

ــ قال هوّه ضربه وعم بيحسب انّومواطن عربي من الدولة المجاورة العدوة . يمكن لوعرف لاختلف الوضع .

أيختلف ؟ سامي بقامته الرفيعة ، الضئيلة ، ونظاراته البيضاء السميكة ، لم يعد هنا أو هناك ، ليروي أو يحكي أو يقدّم تفسيرات .

ولو !

وكانت الموسيقى تتصاعد . والحماة لا تكف عن توبيخ العروس بعدوانية دون أن تخفي فرحها بالطفل الذي سيولد للأب وحده حسب افتراضها . والعائلة جميعها ، الآباء ، الاخوان ، الأعمام ، وأولاد الأعمام والأخوال يتضاحكون و يدخنون ، بينما نظراتهم الخفية تحوّم كأسراب السنونو على أجساد الراقصات الماهرات .

ومعهم ، كنت أعبر مسافات الحنين . أنغمس في نياتهم الحارة لابتعاث السعادة ، ولو رغما عنها وعنهم ، في هذه الشقة الضيقة ، على حافة المخيم البعيد . وأنا استعيد طفولة سامي في الخليل ، وفراشات الثلج تتساقط على كتفيه أمام بيت جدّي الحجري في المنعطف الأول الى اليمين ، بعد سبيل « عين سارة » ، وقبل الوصول الى « وادي التفاح » □

الدهشة

سعاد خليفة الجهاني



■ « إبراهيم .. إبراهيم » .

ونهض إبراهيم من نومه القصير متقرفصاً على الأرضية الصلبة الباردة ، وفرك عينيه غير مصدق ، وفغر فمه من فرط الدهشة والعجب ، فما الذي يحدث في الدنيا ؟ وهل ثمة تغير طرأ على خريطة الكون ؟

« ــ ما بالك تنظر إلي هكذا ؟! هل أنت متعب ؟ أما زال الارهاق يتملكك ؟ لا عليك فحالك سيتحسن » .

كيف له أن يصدق أن الضابط الذي ينزع أظافره ، ويجلده ، و يطفيء السكائر في جسده ، ويحرق شعر رأسه ، هو نفسه من يحنو عليه الآن ، و يلاطفه ، ويحدثه بهذه اللهجة وهذا التهذيب ؟!

« ــ والآن انهض واسترح قليلاً داخل هذه الغرفة ، وقبل كل شيء فالحمام جاهز في انتظارك » .

وحدّق إبراهيم الى وجه الضابط مشدوهاً .

« ــ ما بالك لا تصدّقني » .

« ــ الحقيقة انني لا أصدق ما يحدث يا سيدي » .

« ــ بل صدق يا عزيزي ، فمنذ الآن فصاعداً كل شيء سيتغيّر الى الأفضل ، ولن يصيبك الضرر على الاطلاق ، بل اعتبر نفسك في ضيافتنا ، وسنمنحك كل شيء تبتغيه . أما آثار الضرب والركل والحروق فهي ستزول كلها حيث سندخلك مستشفى للعلاج ، وستتحسن صحتك ، ولن تجد لدينا إلا المعاملة الكريمة » .

« ــ يا سيدي .. نفسي لا تشغلني كثيراً ، وما

يشغلني حقيقة هم أبنائي الصغار ، وزوجتي الشابة ، وأمي العجوز ، فليس ثمة من يقوم برعايتهم و يُعنى بأمرهم . اذا أردت أن تسدي إلي معروفاً فلتشملهم بمعروفك يا سيدي » .

« ــ اطمئن يا إبراهيم كل الاطمئنان . والآن هيا خذ هذه السيكارة » .

« ــ ولكن قد تمنعون السكائر عني مرة أخرى » .

« ــ لا لن نمنع عنك أي شيء منذ الآن » .

« ــ سيتغير وجه الحياة إذن ! لا بد أنني في حلم » .

« ــ ألم أقل لك إننا سنعاملك معاملة كريمة ، ثم ان سجنك لن يطول ، وستخرج فور انتهاء علاجك .. هل نسيت أنه لم تثبت عليك تهمة ؟ » .

« ــ لا لم أنس يا سيدي ، فأنا منذ اليوم الأول لسجني وحتى الآن لم تثبت عليّ تهمة ، ولكنني ظللت في السجن دون سبب » .

« ــ لا تحمل هماً ، فالحمام الساخن في انتظارك » .

ودلف ابراهيم الى حمام فاخر لم ترعيناه مثيلاً له طوال حياته ، فغسل جسده وأحزانه ، وغادر الحمام منتشياً حيث احتوته غرفة مترفة الرياش ، والجدران ، والسجاجيد ، ولمح هامته في المرآة وقد زال عنها الذل والهوان ، وشعر بنشوة النصر والعزة ، وأحس بزهو الكرامة والكبرياء . أيام الشقاء مضت إذن ، وولت سنون الجور والعسف .

وسحب منامة بلون زرقة السماء من داخل الصوان ، ولم يحس بالجوع البتة ، واكتفى من الافطار برائحته الشهية ، واستلقى على الفراش الوثير وهو غير مصدق . والتحف بلحاف حريري ، وراح في سبات عميق لم يذق طعمه منذ زمن ورفرفت عليه الملائكة بأجنحتها . الجنة هي التي تأويه . وعلى حين غره أحس كأن الفراش الناعم قد اخشوشن ، وأن ثمة ما يهزه بعنف ، وأن أداة قوية تركله ، وفتح عينيه وفركهما ، فأبصر الضابط يركله برجليه ، وهو يزأر :

« ــ انهض يا كلب هل تدعي النوم أم تدعي الاغماء ؟ » .

وتبين الأرضية الصلبة تحت جسده .

« ــ كنت انتظر الافطار يا سيدي » .

« ــ كنت ماذا ؟ أي افطار يا كلب ؟ هل تمزح معي ؟ إذن خذ » .

وامتدت يد الضابط القوية إليه ، وجلدته بسوط جلدة ألجمت قواه ، وتقاطرت عليه أياد ، وقبضت عليه كقبضة الموت ، وحملته الى هيكل خشبي حيث عُلق جسده ، وباتت رجلاه الى أعلى ، ورأسه الى أسفل ، وأخذت الدماء تنزف من فمه ، وأنفه ، وكل جسده ، و يد العملاق تهوى عليه تمزق كل شبر في جسده ، ولا تكف يده عن الجلد بينما الضابط يزأر : « ألا تنوي أن تعترف ؟ » .

يرد ابراهيم وقد خارت قواه وأوشك أن يلفظ أنفاسه : « أأعترف بجريمة لم أرتكبها ؟! » □



البرق بعد الرعد أحياناً

إقبال الشايب غانم

■ البروق تمزق السماء والرعود تفجّر غمام الفضاء وتنفجر في أذنيّ صمماً . ما زالت الأمطار تنهمر رذاذاً مستبداً يكاد يحطم زجاج السيارة ويخترق معدن سقفها .

صوت المذيع يدوي عالياً :

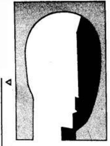
« الدولار الأميركي تجاوز عتبة الخمسمائة ليرة لبنانية » .

بحركة لا شعورية أضغط على زر المذياع لأخرسه .

طرقات بيروت تحت شلال المطر . بحر من الوحول يستقبل عنوة ثورة البحر ، يبصق مزابل العاصمة .

جفاف ناري يجتاح حلقي وكأن الأمطار المنهمرة قد اعتُصرت من جوفي .

أأشتري زجاجة « صحة » لأ روي عطشي ؟ سيل السيارات لن يسمح لي بالتوقف ، ولا أحمل عملة صعبة لأدفع ثمن زجاجة ماء في وطن الينابيع . سأتحمل ◁



عطشي لأرويه من حنفية المنزل إذا جادت عليّ بجرعة وعزفت سيمفونية نغماتها النادرة .

الساعة تقارب الواحدة بعد الظهر . يجب أن أصل إلى المكتب قبل أن يغادره . فهو لا يصل إلى عمله قبل الواحدة ، وإن وصلت بعد الواحدة فمن المحتمل أن يكون قد غادر . لا أدري كيف يعمل ومتى يعمل ؟

برد قارس ترتعد فيه أوصالي . أحاول أن أستجمع غطاء أملي لأضفي بعض الحرارة على جسدي المرتعش وأصابعي المجمدة تقريباً على دائرة المقود . هذه المرة أشعر أنه سوف يقابلني و يقبل أوراقي و يعجب بمحتواها . مرحلة جديدة ... أمل جديد . الرعد تقريباً توقف . في الأفق ملامح برق متوهج . أليس ممكناً أن يزورنا وحيداً لا يصحبه رفيقه المدوّي ؟

يتوقف السير فجأة . أشعل سيكارة محاولة أن أنفخ توتر أعصابي في سحب دخانها . أنظر الى السائقين حولي . كل يحاول تنفيس توتره بطريقة ما . واحد بالأكل ... آخر بدوي قذائف المذياع .. ثالث يفتح بابه ويمد رأسه مستطلعاً أسباب التوقف . أهو حادث سير آخر يا ترى أم هو حاجز ؟ لا فرق .. كل الدروب تؤدي الى المطحنة .. مطحنة الدقيق البشري .

طال الانتظار وكش الصبر حتى كاد يفضح عورة أيوب ؟ أحاول أن أتشاغل بشيء ما . أنظر الى المرآة لأتأكد من أن شكلي مقبول .. تسريحة شعري . لقد انقطع التيار الكهربائي في أثناء تجفيفه . استجرت بالكذب . اتصلت بموظف الكهرباء واستحلفته بأن يرجع التيار ولو خمس دقائق فقط لأن هناك إمرأة مصابة بالقلب عالقة بالمصعد . أعاد التيار بسرعة . كم هو رقيق القلب وحيّ المشاعر هذا الموظف العجيب في هذا الزمان الغريب .

يكاد الغبار يأكل واجهة السيارة من الداخل و يبتلع وجهي في كل زفرة ، سأنظفها بنفسي غداً بعد أن تولت الأمطار المهمة من الخارج ووفرت عليّ ثروة .

تحركت السيارة التي أكاد أدفع مؤخرتها بمقدمتي . تحلحل الأمر . بدأ السير يتنفس . شريط طويل .. طويل من السيارات على الخط الأيمن يعيق السير .. إنها إعاشة المحروقات من جديد وذيول الذل تجرجرنا وتمسح بطين الشوارع جباهنا . إلهي .. أصلي لك .. أبتهل ألا يعترضني عائق آخر أو إعاشة أخرى ! يجب أن أصل في الوقت المحدد . الأمر عاجل ، ومحروقاتي لن تسمح بإعادة الكرة .

مرة أخرى أفتح الراديو . الدولار الجشع أيضاً ! لقد التهم خمسين ليرة أخرى هذا الصباح . تباً لهذا الغول المخيف ! هذا يعني زيادة في أسعار اللحم أيضاً . يا لتجمد دماغي ! ليتني اقتنعت بنصائح اللحام واشتريت حاجتي أمس .

كيف سنعيش ؟ ما العمل ؟ ومتى النهاية ؟ هل سيتحول كل واحد منا وحشاً ينهش لحم جاره ؟ هذا ما فعله ذلك المسكين الذي تبع إمرأة البواب وهي تحمل « صينية الكبة » من الفرن ، فما كادت تضعها في المطبخ حتى تسلل بخفة ثعلب جائع . سرقها وهرب . إنها شريعة البقاء والاستمرار السائدة في الغاب : الأقوى هو الأبقى ! كم كان غبياً والدي حين غرس في عقلي أن الحياة للأمثل والأفضل ! هراء .. لقد كان الأمثل فماذا فعلوا له ؟ راح ضحية المثالية ، ضحية « القضية » . ولم يكن يحمل في جيبه ثمن نعشه .. ماذا فعلوا له .. ولنا ؟

عقارب الساعة غطت الواحدة تماماً . عاد السير الى التقهقر ، وعدنا إلى عنق الزجاجة . أكاد أنفجر . ماذا الآن ؟ ما سبب التوقف ؟ ربما هو توقف قسري قرب أحد الأفران المكتظة بأشلاء اللحم ، العابقة بزبد العرق وشرار الحريق ، والكل فم فاغر يتلهف على رغيف يزداد تعذراً ودلالاً كلما ازدادت سمرته ، وقلّ نقاؤه ! إحمنا يا رب من رصاصة طائشة تندفع من هذا المعترك لتستقر في معدتنا .

كيف سأتحمل هذا الانتظار ؟ لا بد أن أجد وسيلة . سأتسلى بقراءة اليافطات . « اللؤلؤ اللبناني طريقك الى السعادة » ، « تيك أو تاك جرب حظك عطريقك بلكي » ، « يمنع مرور الشاحنات فوق الثلاثين طناً » ، إذن سأمنع من المرور على الجسر فحمولتي فاقت كل حد . حتى أن الرعود التي عادت تعربد في الجوغدت عاجزة عن تحمل عاصفة أعصابي المتفجرة . ماذا ؟ أسمع طلق رصاص .. ما الأمر ؟ أسأل جاري في القيادة ، لا شيء ... إثنان يحاولان التفاهم على أسبقية المرور . نعم لا شيء مهما ! إنه أمر طبيعي جداً ومتداول بنجاح هذه الأيام . وسيلة حضارية وسريعة للتخاطب ... إنه لغة عام ألفين !

يجب أن أصل في الموعد . يجب أن أقابل المسؤول اليوم . لن أتحمل تكرار الرحلة . المغامرة غداً أيضاً .. وهل ما أصبو إليه يستحق رحلة أخرى من هذا النوع يا ترى ؟ لا أدري . سؤال من السهل طرحه . الصعوبة

تكمن في الاجابة والتنفيذ . لنفترض أني تخليت عن مشروعي ، أحرقت أوراقي ، نبذت هدفي وترفعت عن تسلق طموحاتي ، وسجنت طاقاتي بين جدران نفسي . ماذا بعد ؟ وكيف أحيا ؟ كيف استبقي في نفسي شيئاً من الأمل ؟ كيف أتألم ، كيف أبكي وكيف أضحك ؟ كيف أحيا وما هوطعم الحياة إذن ؟ ولكن ما الذي يؤكد لي أني سأوفق اليوم بعد الخيبات المتتالية ؟ على كل سأحاول . لن أتخاذل ، سأسعى ما دمت أتنفس .. غريبة أنا ! ولكن من قال إني وحدي في هذا المجال ؟ أوليس الكل كذلك ؟ الغريب هو كيس العناء هذا المسمى « إنسان » ، إنه حقاً معجزة الخلق . عجيب كيف يتأمل سقوطه و يبحر في غرقه . إنه العابر الدؤوب والمؤقت الدائم . فلولا شراع الأمل لتحطمت سفينة الانسان أو لما كانت هناك سفينة أبداً .. حاسة الأمل هي الحاسة السابعة التي دسّها الخالق في الانسان فكانت سر الخلق في بعث الانسان .

زعيق أبواق السيارات من خلفي .. من أمامي .. من الجانبين .. يدوي غضوباً ، مهدداً ، متوعداً . يكاد السائقون من حولي ينتزعون رأسي و يبقرون طبول أذني . ما بالي ؟ أأسرح وأنسى نفسي في هذا المعترك الخطير ؟ لقد سبقني السير . أهب مذعورة من استغراقي لأعود مغلولة الى الحقيقة .. الى ساحة المعركة .. الى معركة السير اليومية . أضغط بسرعة على دواسة الوقود وانطلق هاربة من سهام العيون الغاضبة التي تنغرز في صدري ، في رأسي ، في وجهي .. أهرب مذعورة .. أهرب بعيداً ، أنطلق كالسهم ، أنعطف يساراً وأسير في حارة فرعية لأتخلص نهائياً من سخط نظراتهم . الساعة الواحدة والربع .. أعود الى طريقي الرئيسية . أخيراً ، أقترب من المكتب . إنه على بعد أمتار من هنا . يجب أن أجد موقفاً لسيارتي . لقد أصبحت مدينة بيروت على شاكلة ساكنيها .. سجينة . سجينة قضبان وسلاسل وسدود طوقت شوارعها وأحياءها لحمايتها . تضافرت الحواجز من هنا وهناك لإحكام الطوق وخنق أنفاس المدينة وأهليها . لا مكان لسيارتي في بيروت . سأبحث عن موقف عام . مهما يكن بعيداً ، لا يهم . سأمشي .. حتى لو اقتضى الأمر أن أمشي نصف المسافة التي تفصلني عن منزلي .. لن أعود خائبة هذه المرة . المطر ينهمر بغزارة . لا يهمني . نسيت مظلتي في البيت . سأضع حقيبتي على رأسي . الطين و برك الوحل وفيضان الطرق بسبب انسداد المجارير . لا يهم . سأمشي لو



اقتضى الأمر إن أُغرق قدميّ فيها .. وأمشي . تندفع من بعيد سيارة بتهور جارف . أحاول أن أتحاشاها ، أن أهرب من بصماتها . ألتصق بالحائط .. لا فائدة . لقد تعمدت رسمي بألوان عجز بيكاسوعن تخطيطها . أخيراً وصلت الى المكتب . صعدت السلالم وأنا أحاول أن ألملم ما أمكن شتات أناقتي ، وأجفف ما أمكن قطرات الطين الوقح الذي راح ينساب على ثيابي وجواربي وحذائي . بعد أن أصلحت ما يمكن إصلاحه ، دخلت وتوجهت الى غرفة السكرتيرة .

الأستاذ مسافر .. مسافر .. مسافر . طلقات أقوى من الرعود الغاضبة اخترقت غمام كياني . مسافر .. أو غائب . كيف أحظى بهذا الانسان ؟ كيف استطيع مقابلته ولو مرة واحدة وجها الى وجه ؟ كنت دائماً أتعامل معه بالواسطة . يجب أن أقابله . يجب أن يقرأ مشروعي هوبنفسه .. كلمات .. صرخات مكتومة .. خيبة راعدة .. بالون أمل مثقوب .. كلمات سخط .. غضب .. تمزق .. حرقة أتعثر بها في طريق عودتي .. إلى السيارة .. الى الشارع .. الى المعركة عينها .. الى البيت .

فجأة توقف الرعد بعد هياج جامح . توقف ليلتقط أنفاسه أو ربما لينام . وتثاقل المطر كأنه قد أُنهك . راحت السماء تزيح شيئاً فشيئاً طيات الغيوم التي أثقلت كاهلها . فجأة ، لمعت لي فكرة بارقة : لم لا أقابل المدير العام بالذات .. أعلى مسؤول في المكتب .. لم لا أقابل الرأس ؟ فكرة جيدة ، نافذة جديدة أشرقت من جدراني .. سوف أحاول ..

أعطي إشارة . أتوقف على جانب الشارع . أدير المقود لأعود من حيث أتيت .. إلى المكتب مرة جديدة . أرى احتراقاً في الأفق الأسود .. البرق المتوهج يخترق عذرية الغمام المطبق . أنصتُ جيداً . لا أسمع شيئاً . لقد توقف الرعد وللم مدافعه . ألمح البرق فقط . لم أعد أسمع صوت الرعد . لقد انحرفت الطبيعة عن مسارها .. أيعقل أن يأتي البرق بعد الرعد ؟

من يدري .. ربما .. وفي بعض الأحيان ، من غرائب هذا الزمان ! ◘

شجرة الشر

حورية البدري



■ عندما قالوا إنها « أمازونة » إعترضت . قلت لهم إنها ليست شجاعة ، ولا تمتلك صفات وقدرات المرأة المحاربة .

ــ وجراحنا ؟!

ــ تحتال عليكم جارية .

ــ نحن نستحق وجع الكلمات . وجع العصي . وجع النبال .

ــ رفقاً بأنفسكم لكي نجد السبيل .

ــ وهل مِنّا هذا الرشيد الذي يجد السبيل ؟

ــ لنبحث الأمر من مبدئه .

ــ نعم ، إبحثوا كيف عادت شجرة الدر . شجرة الشر .

ــ إقلعوها .

بثّ صوت متوجس خوفه :

ــ لا . لا تقربوا هذه الشجرة فتكونوا من الخاسرين .

• • •

وهي تمر لتنزع سيوف الرجال إنحنى ظهرها . لم تبال . أو لم تعِ الواقعة . استمرت تحث الخُطى نحوهم . تنزع السيف من جراب الرجل ثم تلتفت . تضع السيف في جراب الحمار الذي يبطيء من خطوه كي يظل على مقربة خلفها .

• • •

مالت كثيراً للأمام . إنحنت كعجوز من غابر الحكايات القديمة . نفس الملامح والكرمشات والشعر الأشعث . نفس العيون الخبيثة والصمت أو صوت كالفحيح . والإنحناء . التحايل . سَلب الرجال السيوف وطعن الضمائر والألسنة ، وقتل الرشيد .

• • •

قالوا : نعم . ليس مِنّا الآن رجل يدَّعي الرُشْد أو ينتمي للسيوف الأصيلة ، أو للسيوف الكلام . ليس مِنّا رجل ، فالرجال انزووا في الظلام من دون سيوف ومن دون كلام . ليس جبناً ، ولكنهم يستحون التجرد من القول والسيف والمنطق العربي السليم .

• • •

آه يا أيها العربي أعذنا . يا قريباً من القلب والعقل . والمنسحب ذاك من حضرة الواقع المستبد . ذاك الضمير الشفيف المنير بأعماقنا .. أغثنا .. يا أصيلاً في كل قلب ؛ تقدم واحكم .. تجرد وابتر ؛ وأظهر قوة عدلك .. واقتل حتى التوجس في خاطري .. أقم دولتك يا عمر .

• • •

إنحنى ظهرها مع خطوها . وزاد التدني مع ميلها .. وصوت الفحيح يزيد . وصوت الكلام يغيم .. نظرت إليها . وجدت لساناً له شعبتان يبان و يهرب . تعجبت . خفت .. أشرت إليها . توجهت . جاءوا .. ومن كل صوب ظهر فارس عربي أصيل تجرد من السيف والكلمة .. نظرنا .. وكانت تميل على الأرض حتى ارتمت على بطنها .. ومن قلب أيدي الصغار أتتها الحجارة .

• • •

لأن الناس في هذا العصر والأوان قد كَفُّوا عن ارتداء « القبقاب » الخشبية في أقدامهم .. فعندما عادت شجرة الدر ــ شجرة القهر ــ للظهور ــ من عصرها ــ في هذا العصر والأوان ؛ تغيّرت النهاية .. وكان قتلها ــ مع تغيّر زمان القصة وعدم تغيّر شخوصها وأحوالهم ــ بالحجارة □

لون التراب

سامية عطعوط



■ انهمر الظلام حتى ما عدت أرى عتمة الليل .

تساقطتْ الهراوات على ظهري . رأسي وأكتافي من كل صوب . وقعتُ على الأرض مغشياً عليّ . اسمع أصواتا آتية من بعيد . أصوات



جرّافات تتحرك . لا أرى شيئاً . أحاول أن أتحرّك من مكاني . لا أتمكن . يداي مشلولتان . لا أستطيع . أحاول أن أتنفس . أبتلع التراب ، تمتلىء أحشائي به . أُحسُّه ينفذ إلى أنفي وفمي . أزدرده في محاولة للخلاص منه . لكن أكواماً أخرى تندفع إلى حلقي . أسعل . أعطس . أشعر ببعض الراحة وأغفو .

أصحو بعد حين على سرير أبيض . أحاول أن أنهض . أرفع ساعدي . ترتفع الكتف و يبقى الساعد على السرير . أحسستُ به ينفصل من الكوع . تجهّم وجهي . شعرت أن ثمة أمراً ما يحدث . رفعت رأسي والغطاء عن جسدي . نظرت إليه .

كان بلون التراب . رائحة التراب وطعم التراب .

لمسته بيدي اليسرى . تفتت كجدار من رمل . أحسست بألم في ركبتي اليمنى . ضغطت عليها بأصابعي قليلاً . انفصَلَتْ الساقُ عن الفخذ . تفتت التراب ما بينهما . ضربت جرس الاسعاف بقوة . جاءتني النجدة . ممرض أشقر الشعر . ذو وجه أبيض / بارد / متجلد / جامد / لا يتحرك . لم يرمش ولم ينبس بشفة . لم ينظر إليّ كذلك . فقط اشار إلي بعدم الحركة ، وأحضر كيساً من الخيش .

حمل ساقي اليمنى ووضعها في الكيس . كذلك فعل باليسرى ثم بساعديّ وجزئي الأسفل والأعلى . غدوت مكوماً فيه . لكن رأسي بقي على الوسادة يتحرك بحرية مطلقة . عيناي تدوران في محجريهما كيفما شاءتا .

أردت أن أحتج . فتحتُ شفتيّ . اندَفَعَتْ كفه بقسوة ، واقتلَعَتْ فمي من مكانه . أصابني دُوار سخيف . نظرت من النافذة . نظرت بعيداً بعيداً أقصى ما أستطيع . رأيت تلة من الأكياس ترتفع في الحقول ... بانتظام ... فَأشْرَقْتُ □





عبد الغني مروة

الجاهلية الثانية

■ ينعت الفرنسيون مرحلة القرون الوسطى بالهمجية والانحطاط الثقافي والأخلاقي ، لأنه في تلك المرحلة نسي الفرنسيون ثقافتهم وانصرفوا الى التعاطي مع القشور . وفي كتب التاريخ والثقافة التي يجري تدريسها في المدارس حتى الآن عن تلك المرحلة يجمع المؤرخون على أن السبب الأساسي لانحطاط الثقافة في الفرنسية في القرون الوسطى وخلال مطلع القرن السادس عشر يرجع الى عدم اكتراث الفرنسيين بالعمق الثقافي والحضاري وانصرافهم الى الاهتمام بالقشور والمظاهر الثقافية من دون الغوص في الأصول .

ومن خلال اجتماعات مكثفة عقدت في البلاط الفرنسي خلال أوائل القرن السادس عشر لدراسة ظاهرة الانحطاط الثقافي الفرنسي ، أجمع الأدباء والمثقفون على أن الأمة الفرنسية تجاهلت تاريخها وأن المثقفين الفرنسيين لم يتعمقوا في الثقافات والحضارات الانسانية التي كانت تحيط بهم أو التي سبقتهم ، وكانوا يعتمدون على الاقتباس وعلى التعليقات والشروحات المشوهة التي وصلت اليهم . وفي تلك الاجتماعات صدر القرار

ممنوع من التداول

« أرض أكثر جمالاً . الريق المر »

رواية

منشورات : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٦

قاسم توفيق

فيما يلي مقاطع من الفصل الأخير من هذه الرواية الممنوعة من التداول :

■ مد لي عمر حراماً وألقى فوقه وسادة . خلعت نعالي . رمى لي بيجامة قديمة .

قال : ستفي بالغرض .

خلعت ملابسي للمرة الأولى في حياتي أمام مخلوق آخر غير أمي ، ثم لبست البيجاما واندست تحت حرام آخر ألقاه علي .

قال : لا بد إنك تعب . سأتركك تنام .

ثم خرج من الغرفة . أطفأ النور . أغلق الباب خلفه . غطت العتمة المكان . لم أكن راغباً في النوم ، فتحت عيني . أبصرت خيالات تتراقص في العتمة حتى اعتدت العتمة . على الجدار كتابات لم أميزها ، ومرآة مكسورة عليها قصاصة جريدة هي صورة لم أتبينها . أغمضت عيني . وجدت صعوبة في أن أغفو ، في بيتنا كنت أنام عكس الإتجاه الآن . الغرفة تدور بي . ظمآن أريد أن أخرج إلى الحمام . التعب ينخر عظامي . لا أقدر أن أغفو .

الدبابات والجند ينزلون إلى الشوارع ، يدخلون البيوت . إنفجارات وأصوات رصاص قريب . أقفز فوق جدار عال . أسقط للخلف . أقفز ثانية وأسقط للخلف . يتلقفني الجند بحرابهم أو بأيديهم . أعود أصعد . أتسلق الجدار لا أقدر على الهبوط من الجهة الثانية . ثقل هائل يدفعني للخلف . الأيادي السود ترتفع نحوي . يشيرون إلي . يطلقون كلمات مبهمة أو صياحاً همجياً . الجدار يرتفع أكثر . أتسلقه . يرتفع ، أهبط . في الجهة الثانية جنود . أسقط . يرتفع صراخي . تتلقفني الحراب .

أفتح عيني . الصورة على المرآة سائبة من أحد أطرافها . صوت طلقات ترن في السماء ، وطرق قوي على الأبواب . لم تكن أول الطرقات . كان عمر واقفاً متحفزاً . وقفت مسرعاً . طلب مني أن أرجع للفراش . لم أفعل . أسرعت أرتدي ملابسي . صوت جلبة قوية في الخارج . توقف الطرق وعلا صوت صراخ وبكاء طويل لطفل . سألوا في الخارج سؤالاً . سقط جسم على الأرض ، ارتفع النحيب دخلوا الغرفة :

— من منكم عمر ؟

دون أن ينتظروا جواباً أمسكه أحدهم من شعره . دفعوه بالبنادق . لم ينظروا إلي ولم يسألوني شيئاً ، خرجوا مسرعين مثلما دخلوا .

خرج « عمر » ولم يرجع إلى البيت إلا مع حرب الأيام الستة ، لم يعرفني عندما ذهبت لأسلم عليه .

عندما خرجوا به حل *على البيت صمت مفزع* ، يزيد من شهقة أم عمر التي كانت تئن أنيناً موجعاً كأنه قادم من بطن واد ، حرت ماذا أفعل . خرجت من البيت . جلست على العتبة ، وبقيت جالساً هناك حتى جاء الصباح وجاءت حركة الناس .

الملكي الفرنسي التاريخي بالحث على العودة الى الجذور الاساسية للثقافة الانسانية بنصوصها الأصلية وليس من خلال الملخصات والتعليقات المطروحة بتصرفهم .

وصرف الفرنسيون عقدا كاملا من الزمن يغرفون من العلوم والثقافات والحضارات الانسانية التي كانت معروفة . وكان الشعار الأساسي لتلك المرحلة هو إهمال كل ما هو معروف ومكتوب وسائد باللغة الفرنسية في حينه ، والعودة الى الينابيع ، والتوسع في دراستها وترجمتها .

وانصرف العلماء والادباء والشعراء الى التعمق في دراسة الحضارات اليونانية والرومانية والعربية التي كانت سائدة ومتوهجة في تلك العصور بينما كانت الحضارة الفرنسية تعاني من خلل وانحطاط كاملين في كل مظاهرها .

وماذا كانت النتيجة ؟

ثورة ثقافية قام بها نظام ملكي بلغت ذروتها في مطلع القرن السابع عشر ولم تتوقف حتى هذا العام . وكان من أبرز نتائجها قيام الثورة الفرنسية التي يحتفل الفرنسيون خلال هذا العام بمرور ٢٠٠ سنة على انطلاقتها .

وقبل عشرة قرون من هذه الظاهرة الفرنسية قام في الجزيرة العربية رسول عربي يدعو الناس الى الانعتاق من الجاهلية التي كانت تتميز بالانحطاط في مختلف أشكاله ومظاهره ، ونشر دعوته مبتدئا بالآية الاولى التي نزل بها الوحي وهي « أقرأ » .

وفي هذه الآية الكريمة التي تجسد بداية الدعوة الاسلامية ومنطلقاتها كان المضمون الاساسي هو القراءة والقلم والعلم : « اقرأ وربك الأكرم ، الذي علم بالقلم ، علم الانسان ما لم يعلم » .

وخلال عقدين من الزمن لم يترك الرسول العربي مناسبة الا وكان يركز فيها على أهمية القراءة والعلم . فكان يحث المسلمين على طلب العلم « ولو في الصين » ، كما كان يصر على ان العلم هو واجب على كل مؤمن ومؤمنة .

ومن أبرز الظواهر التي جاء بها الاسلام أنه بنى الشريعة الاسلامية على « الكتاب » وأهدى المسلمين القرآن الكريم ، وهو أرقى وأفصح وأغنى وأشمل كتاب عرفته الانسانية جمعاء .

وتميز بذلك عن سائر الأديان الأخرى بأنه دين يعتمد على « الكتاب » ، ودين يحث على العلم والمعرفة ، ويحث قبل كل شيء على القراءة . فقراءة القرآن الكريم أو الاستماع الى تلاوته واجب على كل مسلم ومسلمة . وقد عز الاسلام العرب بأن ◁

خرجت دون أن أودع أحداً . مشيت ببطء إلى بيتنا . على الجدران حفر صنعتها الطلقات ، وزجاج محطم . لاح لي بيتنا من بعيد . رأيت أختي الصغيرة التي لمحتني وهرعت إلى البيت . كانوا متجمعين هناك . أمسكتني أمي بحنان عظيم .

ــ أين كنت يا ولدي ؟

لا أدري ما أقول . كنت أرغب في البكاء . سألني أبي عن حالي ، لم أقدر على إجابته . قالت أختي : هل علمت ؟ لقد قتلوا زعرب .

لا صوت يخرج مني . حاولت أن أنطق بشيء ، أن أخرج حشرجة من داخلي ، لكنني عجزت تماماً . غاب صوتي مني شهراً كاملاً كنت أشك بأنه سيرجع الي ثانية .

صوتي الرعد الذي يعصف في زقاق الحارة . صوتي الآمر فوق رأسي إخوتي . صوتي أغنية الحب في أذن زينب . صوتي هذا كله إختفى ، لم يترك ولا حتى بحة تذكرني به . غاب مثل غياب شمس الحكايات خلف بحار مهجورة . تركني وحدي ، أحاور نفسي في كل ما مضى ، وكل ما يحدث .

عملت لي أمي حجاباً ، وأسقتني ماء مخلوطاً بحبر أزرق ، نفخ أبي في حلقي وتذوقت طعم تراب يدخل بدني ، صارت النساء يحكين لأمي عن الجنّية التي تسرق صوت الرجل عندما تعجز عن سرقته .

وأنا مهموم ، رأسي ثقيل مصدوع ، حزين لا أقدر على حمل وجهي المتعب وبدني المهدود لتراه زينب . أرسلت مع « محمود » إنها تريد أن تراني وإنها مشتاقة الي وأكد إنها تبكي . لكنني لم أذهب لأ راها إلا بعد أيام . لم تحملني كلمات « محمود » ولا رسائلها بل حملني الشوق الملعون الحراق الذي فيّ .

وقفت كعادتي تحت بيتهم ، أشرت اليها . نظرت إلي كأول مرة . وقفت كأنها لا تصدق إني أمامها ، ثم أشارت الي بيدها : إنتظر .

وقفت تحت الشجرة التي نلتقي عندها ، حاولت أن أخرج من داخلي صوتاً . حاولت نطق إسمها ، كان يتردد داخل بدني كأنه الهدير لكنه كان أعجز من أن يقف خارج أسناني . ما أصعب العجز ، ما أصعب الصمت في وقت يجب فيه الكلام ، كأنها الغيبوبة ، غيبوبة الموت الأ بدي . أوشكت أن أترك المكان وأرحل ، أهرب من وجه إمرأتي الوردة ، أرجع إلى البيت ، أمسك ورقة وقلم وأكتب لها : حبيبتي سأرجع لك عندما يرجع لي .

هذا الخائن الذي لم أخنه ، ليأت للحظة واحدة من أجل عيني زينب ، ليمنحني لحظة أن أحكي لها ما أحب ، لأ رى فرح وجهها الطفل ، تفتحه الغض كلما قلت لها كلمة جميلة ، ليأتي لمرة واحدة ، حتى أخبرها كيف واجهت الدبابة لأ رى الفخار يسكن عينيها ، وضحكتها الرقيقة . ليأت مرة واحدة لأقول لها كم أحبها ، ولأ راني أسكن قلبها ، ليأت مرة واحدة لأهمس إسمها فقط .

وجاءت كأنها فراشة تطير نحوي . أمسكت يدها . ضممتها إليّ ، قبلت خدها الذي أعطته لي ، عدت نظرت إليها وقبلتها . قالت إنها مشتاقة . قالت أحبك ، أحبك كثيراً ، أشرت إلى فمي إني لا أقدر على النطق . قالت : أعرف وأحبك ◻



جعل القرآن عربياً . و يفتخر المسلمون بأن القرآن شمل كل العلوم والثقافات الانسانية فقد « جمع وأوعى » .

لا أدري كيف يفهم مسلمو هذا العصر هذا المنطلق الاسلامي الاساسي وكيف يفسرونه لا بل كيف يطبقونه ؟

بالمصادرة ، والمراقبة ، والتهديد ، والتنكيل ، والسجن ، وأحيانا التعذيب ، لكل طالب علم ، لا يتماشى مع آرائهم أو معتقداتهم .

لقد انطلق الاسلام في أرجاء العالم في عصور كان خلفاء المسلمين والقائمون على شؤونهم ومصيرهم يستقطبون العلماء والأدباء والمثقفين من كل فج وصوب بصرف النظر عن ميولهم ومعتقداتهم ، وكانوا يغدقون عليهم الرعاية والتشجيع ، فازدهرت الحضارة العربية وانتشرت ، وكانت الأمة العربية أرقى لا بل « خير أمة أخرجت للناس » .

في ذلك العصر الذهبي للثقافة العربية ، خلد الشعراء والأدباء زعماءهم على مر العصور ، فمن كان سيسمع بكافور الاخشيدي لولا شاعر عظيم كالمتنبي ومن كان سيذكر سيف الدولة لولا ابو فراس الحمداني .

وفي العصر الأموي كان شاعر كالاخطل يقف ثملاً أمام أمير المؤمنين و يتحدى سلطته وجاهاً في مجلسه بقوله الشهير :

فجئت أجر الذيل زهواً كأنني
عليك أمير المؤمنين أمير !

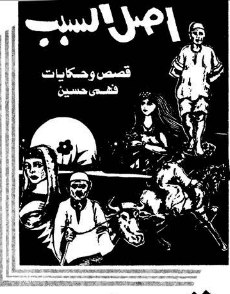
ولم يودع الاخطل السجون ولم يقطع عنقه .

وفي عصر بني العباس ، نهل العرب من مختلف المعارف البشرية التي كانت سائدة ، وكان الخلفاء يشجعون طلاب العلم على دراسة العلوم ، و يستقدمون العلماء من كل الحضارات الأخرى من فارس و بلاد الروم ، و يدرسون الحضارات الاغريقية والفلسفة . وشهد العرب نهضة لم يعرفوها من قبل ولا من بعد ، وانتشرت الفلسفة على نطاق واسع ، وطرحت قضايا وتساؤلات في الفقه والعلوم ، لا يجرؤ مثقف واحد في هذا العصر على أن يكتب أو يجاهر بها من دون أن يتعرض لأذى .

في تلك الأيام يوم كنا خير أمة أخرجت للناس ، لم تقطع رقاب المفكرين ولا الأحرار ، ولا الفلاسفة ، واكتفى قادة الدولة الاسلامية بالتحذير والتنوير . وانطلق شعار من « تفلسف شهراً تزندق دهراً » . وهذا أقصى ما كان يجرؤ على الحكم به قائد عربي ومسلم .

كيف نستغرب لماذا نسير في ركاب التخلف والنمو والارتقاء في علوم هذا العصر ، ونحن على ما نحن عليه في زمن يشقى فيه المفكر ، و يشترى الشاعر ، و يضطهد المجتهد ، و يسجن الأديب ، من غير ذنب أو جريمة ؟

الله ورسوله يأمروننا بالقراءة والعلم ، وعباد الله يسفحون الكتب نهاراً جهاراً ولا يرف لهم جفن من خشية الله أو طاعة رسوله □





استحضار الواقع أم استعادة الواقعية؟




« أصل السبب »
قصص وحكايات
الكتاب الذهبي، روز اليوسف
القاهرة ١٩٨٩

■ ينتمي فهمي حسين الى جيل واكب الثورة الناصرية منذ بداياتها الأولى ، أي أنه ذلك الجيل الذي تلقى تعليمه غالباً قبل الثورة . ولا أقصد بالتعليم هنا الجانب النظامي فقط ، بل أقصد الجانب الثقافي أيضاً .. فهو قد تلقى العلم من المدرسة أو المعهد أو الجامعة ، كما تلقاه أيضا من الصحف والمجلات والكتب .

لهذا الجيل ظروف ومواصفات وخصائص انعكست على بنيته الفكرية عموماً ، وبنيته الفنية خصوصاً حين اشتغل بالكتابة الأدبية .

أول هذه العناصر هو أن القطاع الأكبر من هذا الجيل قد ولد في بيئة اجتماعية فقيرة ، سواء كانت بيئة ريفية ، وهي الأغلب ، أو الأحياء الشعبية في المدن .

هذه البيئة تشكل تناقضاً مبدئياً مع الاختيار الثقافي الذي أصبح « الحلم » الرئيسي بين أحلام هذه الفئة الموهوبة من أبناء وبنات الخمسينات الأدبية . ذلك أن الثقافة الريفية .. المتاحة تنبع عن مصدرين كبيرين : الثقافة الدينية والتراث الشعبي . ولكن الأمية العالية النسبة في الريف المصري والتخلف والفقر ، لم تكن كلها لتستطيع أن تهيء المناخ القادر على اكتشاف المواهب ، فضلا عن صقلها .

ثاني هذه العناصر هو الانتقال المبكر غالباً ، والمتأخر أحياناً الى المدينة ، وأساساً العاصمة .

هذا الانتقال يشكل « الاختراق الثقافي » الأول عند هذا الجيل . مجرد الذهاب الى المدينة ، بحجة العمل أو استكمال الدراسة أو الاثنين معاً ، هو نقلة ثقافية تتغير خلالها رؤية العالم ومعنى الحياة ، وهما عصب الاختيار الثقافي .

الجامعة والصحافة والسياسة ، ثلاث قنوات لتغيير رؤية الحياة ومعنى الحياة . وقد لا يمر أحد أبناء هذا الجيل بالقنوات الثلاث دفعة واحدة . وقد لا يعرف منها سوى قناة واحدة أو اثنتين . ولكنه في جميع الأحوال يعايش المناخ المركب من هذه القنوات الاساسية في المجتمع ، وترتسم في الوعي ، بمختلف درجاته ، الملامح الأولى لرؤية العالم ومغزى الوجود . وتتحدد هنا « الثقافة » كتكوين لا كمادة خام .

ثالث العناصر هو تحوّل هذا التكوين في حياة الجيل الى ارتباط العلة بالمعلول . تصبح الثقافة غائية ، ذات رسالة ، يندغم فيها العام بالخاص . لذلك فالأرجح أن الأدب هو باب هذا الجيل الى السياسة ، وليس العكس . وفي هذا الاطار ، فإن الجيل — على الأرجح — يميل نحو الراديكالية . وقد دفع الثمن سواء في العهد الملكي ، وهو لا يزال في بواكر الشباب ، أو في العهد الثوري وهو حليفه ، أو في العهد التالي وهو من خصومه .

□□

ينتمي فهمي حسين ، بشكل عام ، الى هذا الجيل . تختلف التفاصيل بين الأفراد ، ولكنه يتفق في الخطوط العامة . والاختلاف في التفاصيل الى جانب حجم الموهبة ونوعيتها ، يضع هذا الكاتب في دائرة خاصة يتميز بها . وتتكون هذه ◁



التحول في الريف بطيء الايقاع يتخفى في ظل الأرض والدين والأسرة والقبيلة

الدائرة من عناصر ثابتة وأخرى متغيرة .

وأول العناصر الثابتة هو ذلك « التحوّل » الذي لا تكاد العين أحياناً تراه ، لأنه بطيء الإيقاع في الريف خصوصاً ، ولأنه يتخفى تحت أستار كثيفة من الثوابت والتحوّلات على السواء . يتخفى في ظل « الأرض » وسيلة الانتاج الثابتة ثبات الطبيعة ذاتها ، و يتخفى في ظل « الدين » ، و يتخفى في ظل العلاقات الهرمية للأسرة أو العائلة أو القبيلة الفلاحية . كيف تلمس التحوّل في ظل هذه الثوابت الراسخة ؟ بل وكيف نلمسه في ظل المتغيرات المراوغة كالعلاقات وكالقيم ، كالتعليم وكالعواطف وكالجرار الزراعي وكالجريمة ؟

فهمي حسين أحد كتّاب القصة الواقعية الجديدة التي قلبت صورة القرية المصرية الشائعة في ظلال الرومانسية الذهبية من محمد حسين هيكل الى محمد عبد الحليم عبد الله .

يتبدى هذا « الانقلاب » في قصص فهمي حسين من خلال العلاقة بين الكاتب والمكتوب ، فليست هناك المسافة الاجتماعية بين المبدع والنّص . في الماضي كانت هناك مسافة طبقية واضحة في رؤية القاص للريف . ولم يكن هذا القاص « كاذباً » ، بل كانت هناك حدود للرؤية وطاقة على الاحساس . وقد منحت هذه الحدود وتلك الطاقة صاحبها القدرة على رؤية سطوح الأشياء من أعلى ، فاذا بها الشمس والاشجار وأطياف الوجوه . لوحة مكانها فوق جدار أملس ، وظيفتها زخرفة البهو أو المكتب أو غرفة الاستقبال .

فهمي حسين يمزق الغلالة الرقيقة التي تحجب الرؤية العميقة ، بالرغم من جمال الضباب وجاذبية السحب ، فإذا بالتحوّل يربض هناك تحت السطر وأسفل الصمت .

في قصة « علاقة بسيطة » ننتبه على الفور الى ثلاث شخصيات واضحة : عمّ عبده البوسطجي ، والحمار الذي يركبه ، والصبي الأعور الذي يلقاها بترحيب حار كلما توسطت الشمس السماء . الغلالة الثابتة هي تلك العلاقات التي تربط الصبي بوالده والخفير وهذا الحيز من المكان .. وهو حيز بشري ، فهو يضم ناساً يتلقون خطابات وآخرين لا يعرفونها . حمارة البوسطجي تكشف العلاقات المتميزة بين الصبي وعمّ عبده الذي يسره أن يتخفف من البريد فيعطيه الرسائل ليقوم بتسليمها الى ذو يها .

لا يقع الكاتب في مصيدة الميلودراما التي قد تبهر ابن المدينة ، فالرسائل يمكن أن تفتح ، والرسائل قد تحتوي على الفضائح . ولكن لا . فهمي حسين لا يدرك ما حوله بهذا التزق الفارغ من الدلالة . ليساعد الصبي عمّ عبده في توصيل الرسائل ، أمين هو لا يفتحها ، ولا أحد يشكو . إنه يتسلى بحبّ النعناع الذي يمنحه إياه عم عبده عن طيب خاطر . نحن نعرف الآن ، و برفقتنا عم عبده أن هذا « الولد » كان طموحاً الى أن يستكمل تعليمه و يصبح « ضابطاً » لولا العين المريضة التي حالت دون ذلك . إنه قادر على القراءة والكتابة ، ولكن هذا لم يمنع أبوه نفسه من معايرته بعينه العوراء ، فكم بالأحرى « العيال » الذين يطاردونه بالصياح والضرب بالطوب . وكذلك الخفير عم مجاهد الذي يتربص به في أوقات يقظته القليلة ، فهو نائم طالما أن العمدة ليس في الدوار .

هذا الفتى إذن هو العلامة أو الدلالة الكامنة ، والتي يستيقظ وعينا بها في موازاة « الثبات » الظاهري . انه يستجمع في بنيانه الصغير هذه الصفات المكبوتة والمعلنة ، الرامزة والمرموز إليها . هو ، أولا ، ضمير المتكلم . أي أننا سنرى العالم من حولنا من خلال هذا الوعي الناقص أو نصف الوعي . ولكنه على صعيد القرية ذاتها هو الوعي . وهذه الرؤية العوراء ، أي المشوهة بالنسبة الى من خارجها ، والكاملة في الوقت نفسه ، تكبت شهوتها الخاصة في السلطة . لولا العين المريضة لاستطاع الغلام أن يكون ضابطاً . هذه الأمنية لا تخبو حتى وهو يشاغب الخفير عم مجاهد . ذلك أنه ينتظر البوسطجي عندما تتوسط الشمس السماء فوق نهاية سور دوّار « العمدة » .

هذا هو ضمير المتكلم أو أداة تفجير الدلالة الكامنة . حالة « الكمون » هذه يجسدها الكاتب بالتواتر السردي الذي يتقاطع فيه التكرار بالتوقع . لقد تمكن من تحريض الحواس المحيطة بضمير المتكلم على التوقع ، عبر هذا التوتر الخالي ــ سطحيا ــ من أي معنى : مشاغبات العيال ، ومماحكات عمّ مجاهد ، وكلام الناس عن حمارة عم عبده الذي فاض به الكيل فوجه الحديث الى عطوة : « أنا اللي بيقولوا عليّ في بلدكم الكحيانة دي .. ابو حمار زي بتاع مسيخة الدجال .. تعرف يا واد انت ، أنا عندي أكبر أولادي أحسن من العمدة بتاعكم و يقدر برفده كمان و يقدر يخلي الحكومة تولع في بلدكو دي بشوية جاز .. تعرف ليه ابني بقه كده .. واهو أعور زيّ حالا تك ؟ عشان أنا ما قلتلوش أبداً يا أعور .. وعشان أنا رضيت بحماري اللي مش عاجب بلدكم » .

هذا التوتر المتقطع والمتقاطع يتمدد في كيان سردي متواتر وتكوين بنائي متكرر . يعتمد هذا الكيان على العلاقة الرئيسية بين عطوة والبوسطجي . و يعتمد التكوين على جملة العلاقات الفرعية بين هاتين الشخصيتين وبقية مفردات الحيز البشري . وسنلاحظ ان « التحوّل » قد بدأ في اللحظة التي ارتبط فيها

عم عبده بالصبي عطوة ارتباطاً يتجاوز توزيع البريد ، فقد حكى له الفتى ــ الذي كان يشكو دائماً معاملة والده له ــ ان هذا الأب قد أراد أن يسقي الأرض التي يزرعها ، ولكن العمدة منعه من ذلك بحجة أن أراضيه لم تكن قد ارتوت . وفي ذلك اليوم ضربوا أباه حتى سال منه الدم ، فعاد البوسطجي في اليوم التالي بالقطن الطبي وصبغة اليود وقال لعطوة : « استحمل .. ومسير كل واحد في الدينا دي ياخد حقه » . ولم يكف عطوة عن نقل مآسي القرية وأهلها الى عمّ عبده . وبالطبع كان ضمير المتكلم يوجه الخطاب الى الطرف الأضعف . ولكن عمّ عبده كان قد « تحوّل » عن كراهية القرية وبدأ يحمل من أهلها النقود ليأتيهم في اليوم التالي ببعض السلع غير المتوفرة . ولم يكن ضمير المتكلم متورطاً في العاطفية ، بل اختار المفردات المحايدة من البيئة ، فهو ليس محامياً مستتراً أو قاضياً أو مدعياً . ولكن عمّ عبده هو الذي « تحوّل » . وبدأت « الدلالة » في شخصية عطوة رحلتها من حالة الكمون . وفي تلك اللحظة الحادة من التقاطع بين المتكلم والمخاطب أو بين الوعي واللاوعي أو بين الماضي والمستقبل ، كان « الحاضر » قد تأهب للاستيقاظ من براثن الثبات الى رحاب الجديد . لم يأت عم عبده ، فقد مات . لم يأت الحمار ، وانما جاء « الحمار الجديد » ، هذه البسكلتة التي يركبها البوسطجي الجديد وقد رفض اعطاء عطوة ما في جعبته من خطابات . وشرع الخفير مجاهد في التحرش بعطوة الذي وصل به التحوّل إلى أعلى ذراه ، الى أقصى مدى ، حين راح يجري بسرعة « وأنا لا أنوي أن أعود » .

هذه القصة التي أبدع فهمي حسين تشكيلها من مواد الثبات والتحوّل هي عنوان المجموعة الأولى التي صدرت له عام ١٩٦٢ ، ولكنها جاءت الآن في نهاية هذا المجلد . ولست أدري مقدار المصادفة ومقدار التعمد في هذا الترتيب . ولكني أقول للكاتب خيراً فعــل ، لأنه لم يُخضع عالمه لمقاييس الزمن الخارجي ، وكأنه أراد أن يقول ــ بالمصادفة أو التعمد ــ هذه هي « قصة » الريف المصري الكائن والذي كان ، فهي قصة لا تحتاج الى الرصد التاريخي بقدرما يحتاج الثبات فيها الى اكتشاف التحوّل . في القصة أكثر من رحيل : رحيل عمّ عبده وحمارته ، ورحيل عطوة . ولكن رحيل الماضي يختلف عن الرحيل الى المستقبل ، حتى وإن تقاطع كلاهما في قرية مصرية .

لقد أراد فهمي حسين بقصد أو دون قصد ، أن يختبر « القراءة » في آخر سنيّ الثمانينات ، فغيّر من المكان التاريخي للنصوص ، وكأن جميع قصص هذا المجلد قصة واحدة ، أو كأن الكاتب قد بدأ وانتهى من كتابة هذه القصص في نفس واحد ، أو كأنه لا يريد للتاريخ أن يكون أداة في موازين النقد فلا يتشفع لنقص ولا يعيد النضج الى ظرف زمان .

□□

ونحن نستمر في قراءتنا للثوابت والمتغيرات من داخل النص ، ولكن ليس من خارج التاريخ .

لذلك نقول إن ثاني الثوابت في عالم فهمي حسين هو الصراع . وهل من تحوّل بغير صراع ؟ نعم ، فالتحولات الميكانيكية الفجائية الكمية هي التي تنعكس فنياً في الميلودراما . أما الصراع فشيء آخر ، هو نسيج التفاعلات الخفية والبطيئة ، الاجتماعية والنفسية ، الفكرية والعاطفية . وقصة « نهاية الكلب مسعود » عيّنة نموذجية لهذا « الصراع » الذي يسهم بفاعلية في البناء الفني عند فهمي حسين .

مسعود كلب حقيقي ، اسم لا صفة . ينتسب في الصفحة الأولى الى « البيه » الذي مات . وكاد الناس يكرهونه لأنه هاجم الشيخ عبد الباري في المشادة الأخيرة بينه وبين البيه . ولكنهم سرعان ما غفروا له حين سامحه الشيخ . وقد انعقدت صلة تآلف بينه وبين عبد البديع ، منذ أن قطع بأسنانه الحبل من حول البقرة التي وقعت ذات يوم . وتحوّل التآلف بين عبد البديع والكلب مسعود الى علاقة شاملة بين القرية والكلب ، وأصبح كل بيت تقريباً له حكاية خاصة مع مسعود . وبعد أن كان الكلب حزيناً على موت صاحبه ، وبعد أن كانت القرية تكرهه ، اختلف الأمر وتآلف الجميع .

سنلاحظ أن فهمي حسين له علاقة أدبية واضحة مع الحيوانات ، فهو يتخذ منها شخصيات قصصية لا تقل أهمية عن أية شخصية بشرية أخرى . كما سنلاحظ أن الحيوان يتجاوز دوره « الواقعي » المألوف ودوره « الرمزي » غير المألوف ، الى دور العلاقة أو الدلالة الظاهرة . هكذا « مسعود » الذي يستمد أهميته الأولى من انتسابه الى « البيه » ، وقد مات . ثم أصبح يستمد هذه الأهمية من « الدور » الذي يؤديه للقرية كلها .

أين الصراع ، وكيف رآه الكاتب ؟

الحدث المبدئي هو أن « عِجْلة » أحد الفلاحين قد ماتت . وراح مسعود يأكل ويأكل ويمنع أي كلب آخر من الاقتراب . هكذا بدأ العداء بينه وبين بقية الكلاب . هكذا بدأ العداء بينه وبين بقية الكلاب . ثم انتقل العداء الى الناس ، وعادت الكراهية بينه وبينهم .

فهمي حسين في هذه القصة وغيرها لا يترك الحدث على سجيته ، يتحرك بقانونه الداخلي . وانما ينعطف به من الحالة البدائية أو الجنينية ، ليزداد تركيباً برفقة الصراع بين « الثابت » و« المتغير » . يكتشف هذا الكاتب دائماً في البنية الاجتماعية ــ الثقافية للقصة أن هناك فجوة بين الثوابت والمتغيرات . فجوة غائرة كأنه مستحيل على الثابت نفسه أن يتغير ، ومستحيل كذلك على المتغير أن يصبح ثابتا . داخل هذه الفجوة يتخلق الحدث والموقف ، وتولد العلامة أو الدلالة ، كامنة هي أو ظاهرة . في « نهاية الكلب مسعود » هي دلالة ظاهرة ، لأنها تمسي جسراً بين الثابت والمتغير ، فيدور الصراع . تغير النباح الى عواء . وظل عبد البديع وحده هو الذي يدافع عن مسعود ، حتى إذا أكل « دكر الوز » الذي يخص المسكينة نفيسة أم أحمد .

الحدث يزداد تركيباً ، لم يتوقف ولكنه توغل في بناء مسعود كعلامة أو دلالة ظاهرة . عاد الناس من السوق برفقة كلابهم لا كلب أحمد أبو جاد فلم يعد ضمن الآخرين . عاد وحيداً يسيل منه اللعاب معلناً الاصابة بالسعار .

التركيب الذي لجأ اليه الكاتب هو هذا اللقاء ــ الطبيعي ؟ الضروري ؟ الحتمي ؟ بين مسعود والكلب المسعور .

هناك فجوة بين الثوابت والمتغيرات كأنه مستحيل على الثابت نفسه أن يتغير





ليست الحيوانات كما كانت في كليلة ودمنة وانما هي في قصص الكاتب مادة روائية تصل بين الثبات والتغير

يصف فهمي حسين هذا اللقاء ، او يخلقه ، كما يلي : « تقدم مسعود نحوه ليشممه ، لكن الكلب المسعور ، ربما كان قد فاض به الاستياء من مسعود ، فتملص من مشمشمات مسعود متمرغاً في التراب مرتين .. ثم نهض واقفاً ، نافضاً التراب عن نفسه ، مكشراً عن أنيابه ، مقوساً جسمه ، مطرقطاً أذنيه وذيله .. وهجم كما الأسد فأنشب أنيابه في رقبة مسعود » .

لقد تغير مسعود منذ أكل « الرِّمَّة » وحده ، ومنع عنها بقية الكلاب . ثم خطف « ذكر وز » نفيسة ، ونهشه حتى نتف الريش . وعاد يكره الناس كما كان وضعه أيام البيه . وكان الناس قد بدأوا يحبونه بعد موت البيه ، ولكنهم عادوا الى كراهيته ، ولم يعد سوى عبد البديع يحاول الدفاع عنه . هذا الحصار من الكراهية قد ضم اليه الكلاب ، وأصبح مسعود وحيداً تماماً . وحتى لا يتمزق نسيج القصة بين مختلف مستوياتها ، فقد اكتفى الكاتب بإقامة عمليات توحد ثلاث : الأولى بين مسعود والبيه الذي يعود مجدداً في شخص الكلب ، والثانية بين الكلب والسعار ، وكأننا أخيراً أمام البيه المسعور الذي لم يمت « الموقف تغير وأصبح الجميع مهددين بسعار الكلب مسعود » . الجميع « أحسوا بمسؤولية القضاء على مسعود ، والتخلص من ازعاجه لأمنهم وطمأنينتهم في بيوتهم وحواري قريتهم » .

هكذا تبرز العلامة من داخل الحدث ، فحين تغيب مسعود قليلا كان المدافع الوحيد عنه عبد البديع يمني النفس بأنه لم يصب بالسعار . ولكنه كان في غيظ عبد البديع نفسه يغرس أنيابه في النعجة . وكان عبد البديع والأولاد قد هرولوا نحوه بالفؤوس . أما كلب أحمد ابو جاد الذي أصيب أصلا بالسعار فقد تبين أنه مات فور عضته لمسعود .

لعب الكلب في هذه القصة دوراً مغايراً لدور الحمار في القصة السابقة ، حيث كان استبداله بالبسكليتة عنواناً للتحول . أما مسعود الذي دبت فيه دون أن يدري ودون أن ندري روح البيه ، فقد ثأر لموته من الفلاحين وكلابهم وحيواناتهم .. فالصراع لم ينته بعد .

ولست أظن الكاتب قد افتعل هذا المعنى أو قصده قصداً ، وانما حركة القصة الداخلية هي التي فرضت هذا الاتجاه . لقد تعامل مع كل شخصية باعتبارها الدلالي المباشر ، ولكن اسلوبه في تركيب الحدث من حالته البدائية الخام الى دروته الديناميكية هو الذي وصل بين الثابت والمتغير بهذا الجسر ــ العلامة .

ليست الحيوانات في عالم فهمي حسين كما كانت في « كليلة ودمنة » ، وانما هي في قصص هذا الكاتب مادة روائية تصل بين الثبات والتغير . وإذا علمنا ان هذه القصة هي إحدى قصص مجموعة « أصل السبب » التي ظهرت عام ١٩٦٧ ندرك لماذا ترافقت الدلالة الكامنة في خروج عطوة من القرية بالتحول الذي أصاب البريد ــ عنوان التواصل ــ والفتى عطوة الذي جرى مهرولاً الى خارج القرية كلها ، وكان ذلك في الخمسينات الى اوائل الستينات ، ولماذا ترافقت الدلالة الظاهرة مع « نهاية الكلب مسعود » عبر الصراع الدموي مع السعار . وهو الأمر الذي يضفي على عالم فهمي حسين سمات خاصة مميزة .

□□

ثالث الثوابت في هذا العالم القصصي الشائق ، هو « الوعي والوعي المضاد » ، وهو عنصر يرتبط تلقائيا بعنصريّ التحوّل والصراع ، إذ يصدر أصلا عن السّلب والايجاب فيهما معاً . والكاتب يحتاط سلفاً من أي تجريد ، فالوعي ليس مجرد نتيجة للتحول والصراع ، بل هو سبب ونتيجة . والوعي المضاد ليس مجرد أحد مكونات السلب ، فقد يكون حاضرا في قلب الايجاب . هكذا لا نستطيع اختزال هذا الثابت الثالث ــ الوعي والوعي المضاد ــ في شخصية بعينها أو حدث بذاته أو موقف ما ، وانما يمكن البحث عنه في البناء القصصي ومقوماته . والوعي هنا ، أو الوعي المضاد ، ليس رؤية سياسية أو اجتماعية ، وانما هو الوعي الفني الذي تجسده الطبيعة النوعية لجماليات القصة .

اننا في قصة « الناطح راسه في الحيط » ، نستأنف الحوار مع ضمير المتكلم ، ولكنه ليس الفتى الصغير الذي عرفناه في « علاقة بسيطة » ، بل هو الرجل الذي يشهد انهيار مملكته السابقة من ثلاث نوافذ في وقت واحد : الجمعية التعاونية ، والسيدة حكمت ، والمدرسة الثانوية التي سيتعلم فيها ابناء الفلاحين . والكاتب يمنح « رجل الوعي المضاد » فرصة الكلام كاملة ، بل يجعلنا ــ كما فعل في « علاقة بسيطة » ــ نرى الدنيا من خلال هذا الضمير المتكلم . اننا محدودون إذن بحدود هذا الوعي الثابت ، ولكن ماذا يكون عليه الأمر وخارج هذا الوعي يتغير ؟

يبدأ المونولوج الداخلي بالأنا . في فقرة واحدة يقولها مكونة من ثمانية أسطر ونصف تتكرر الأنا عشر مرات ، فالإيقاع هنا للوعي الشخصي المفرد ، وليس للوعي الفردي الذي يجسم عبر الذات هموماً غير شخصية . ولكن الشخصانية تدفع هذا النوع من الوعي الى توحد زائف مع « العالم » ، فكم يكون الأمر بقرية صغيرة ليست أكثر من « بلد نجسة » كثيراً ما حذرها « من كل ما يحدث اليوم » . المفارقة التي لا تحمل من المأساة نبلها ، ان توحد هذا « الشخص » مع القرية ، انتهى بالانفصال ــ المزمن ؟ ــ فلم تستمع اليه . لذلك ، فهو ، على حد تعبيره ، لم يعد يفهم « شيئاً » ، ولكنه يريد أن يعرف « حقيقة مركزه عند هؤلاء الناس » . انعدام الفهم قد يعني الاضطراب ، ولكنه يعني أولا فقدان الأشياء لا تساقها الذي كان كما يعني الرفض الغائم لما يجري . ومن علامات الاضطراب والرفض الغائم انه لم يعد يمارس موقعه القديم ، أو ما يدعوه بحقيقة مركزه . يدلف الى الحلم المعكوس : « لو أنه رفع سماعة التليفون » لاستصدر قراراً بحلّ اللجنة . يتمدد الحلم الكاريكاتوري في توصيف اعضاء اللجنة : عبد الفتاح ابوعوض لا يعرف الألف من المئذنة (لنتأمل هذه الادانة للجهل) ومحمود ابو ابراهيم يترك أولاده عرايا و يقرأ الجريدة كالأعيان (لنتأمل ادانة الفقر والمعرفة وقصرها على الأغنياء) .

أما الست حكمت ، فهي المدرسة الغريبة عن القرية ، ولكنها تذهب الى هؤلاء في عقر دورهم « تصوروا هذا الملاك

الرهيف يجلس بين القمل والبراغيث .. الدنيا انقلب حالها » .

ولكن الحلم المعكوس يتدخل و يتداخل ، فقد ذهب الى بيتها وقابلته بقميص النوم وأصرت على أن يدخل ، وكان ابنها نائماً . في هذه اللحظة يتمدد الحلم في الكاريكاتور : يتحول صاحبنا الى شيخ تقي يطلب اليها ألا تخرج بغير إذنه . وقد نفذت ما طلب .

يتواتر السرد المونولوجي بين الموقف من أهل القرية والموقف من الست حكمت . يتبادل الموقفان موقعيهما بين الوعي واللاوعي . أحدهم يطلب عقداً لايجار الارض و يتكلم عن القانون . والست حكمت طلبت منه يوما أن يخلي حجرة لها في الدوار، ولكنه خشي من غيرة زوجته . الناس مقامات « هل تأتي بصعاليك البلد ليحكموا و يتحكموا .. هل تطلع الميّة في العالي ، وهل تعلو العين على الحاجب يوما » . « اختفى سمير فلم تجد الست حكمت سواه ليعثر لها على ابنها ، ومع ذلك قالت البلدة النجسة انني اخفيته متعمداً حتى أساوم الست والدته » .

يصطدم الوعي بالوعي المضاد ، و ينبثق المونولوج عن تضييع حكمت لحياتها في تمدين وتعليم الفلاحين « وأقسم لكم ان المصيبة لن تأتي الا من هنا .. ألم يقل كبارنا قديما ان الفلاح إذا تمدن جاب لأهله المصايب . وغداً سترون .. بل ان المصائب قد بدأت .. فأي مصيبة أكثر من أن عبد العزيز أبوسليم أصبح له ابن يجلس الى جوار ابني في نفس المقعد و يناديه باسمه وكان أبوه يرعى البهائم مع أبيه » .

و يستمر تبادل المواقع بين الفلاحين والست حكمت ، فلا يختل المونولوج على صعيد الايقاع ، ولكنه لا يتكشف ولا يتطور كأنه نغمة واحدة كان يمكن الاكتفاء بفقرة منها . ولكن التكرار هنا ، الا في القليل النادر ، مقصود به الحفر داخل الوعي المضاد حتى أدق شعيرات الجذور . والتكرار لا يتم حرفياً ، فهو تكرار النسق وليس تكرار الكلام . وتكرار النسق يستدعي أقصى درجات الوعي والوعي المضاد ، فهو عملية شد وجذب حادة قوية ، يستخدم فيها الكاتب أدوات التحريض والايهام لدرجة الاعتراف . وسواء كان الحلم معكوساً أومتمدداً في الكاريكاتور ، فاننا نصل الى حد أن مأمور المركز ناوله شكاوى الفلاحين يوم كانا يتغديان معاً ، وان المأمور طلب إليه أن يرسل إليه « بأي واحد يعصى أمري ليلبسه قضية و يلقي به في السجن » .

وأضحت المشكلة هي أن « مدرسة ثانوية » قيد التفكير وربما الاعداد . وهذه هي « الكارثة » . ولكن ضمير المتكلم لن يسمح بهذه النهاية التعيسة للبلدة النجسة ، لذلك فهو « سيوقف كلا عند حده » و « سأطربق كل هذا على رؤوسهم » .

ثم تجيء هذه النهاية من وحي ألف ليلة « وهنا كان عادل قد أنهكه التعب ، لكثرة ما قال من كلام ، فسكت ، ثم قام ليأكل ، و ينام » .

هذه النهاية ، يجب أن نلاحظها في الكثير من قصص هذا المجلد ، ونحن نبحث عن الثوابت . بل اننا سنلاحظ ارتباطها بالبداية والجسم الدلالي .

البداية دائماً في هذا النوع ، ليست بداية . انها « استمرارية » كأن الفعل المضارع هوسيد الزمن ، أو كأن فعل الأمر يوجه الكلام الى مخاطب معروف داخل النص . نادراً ما تصادف الراوي الذي يحكي « الخبر » الذي كان ، ولكنك مع الحاضر الذي يتكوّن . حتى عندما يقول الكاتب في قصة « تقرير المصير » : « بعد عشرين عاما » في أول جملة يليها الخبر « أصبح البغل الميري بغل التنظيم وشيكا على العدم » . ولكن ما أن تنتهي هذه الفقرة حتى تبدأ القصة « واليوم .. وقد غدا البغل هزيلاً .. » ثم تتكامل القصة بين هذا الموقف الذي يستعد فيه الحيوان ، بعد أداء شاق للعمل ، للموت رمياً بالرصاص ، و بين موقف الطبيب الذي سيقرر أحد أمرين ، إما قتل البغل ، وإما إعادته الى العمل والكفاح .

أما جسم الدلالات التي تتكون منها أنسجة القصة ، فهو جسم « الحدوتة الشعبية » . وقصة « أصل السبب » مجرد مثل ، وليست نموذجاً أكثر غنى من غيره . يبدأها الكاتب « وأشعل عبد الفتاح سيجارة ... » فالزمن هنا هو الاستمرار وليس البدء . ليس هناك فاصل بين ما كان وما هو كائن وما سيكون . نحن في قلب الحاضر الذي يتجمع فيه الماضي والمستقبل جميعاً . الزمان المكثف ، المركّب ، هوزمان الحدوتة . لذلك فالمونولوج ليس هوتيار الشعور ، وليس تجليا للاوعي ، وانما هو الحوار الداخلي أو الحديث مع النفس الذي يعرف التقاطع والتوازي ولا يعرف التداخل أو المداخلة .

الحوار يبني الشخصية والحدث والموقف على حدود هذا الزمن ، فهوليس داخله وليس خارجه . انه يقف على الحدود لا على الحياد . « أصله كلام ما يتقلش » كما قال الشيخ مرسي لزوج ابنته عبد الفتاح ، وقد جاء مع « الرجال » ليأخذها وأولاده الى بيت الزوجية ، بعد غضب طال .

هناك « كلام » كثيريقال ، وكلام آخريمكن أن يضاف غداً ، بينهما الكلام « الذي لا يقال » .. ومع ذلك فان القصة ـ الحدوتة هي بالضبط هذا الكلام الذي « لا يقال » ولكنه يقال .

عبد الفتاح يريد زوجته حتى لا يقال غداً ما لا يقال اليوم « البت لسّة صبية ، وعبد الفتاح ما عدش منّه » . لذلك يهرب عبد الفتاح الى الأمام فيقسم بالطلاق أن تعود إمرأته الليلة .

ولا يفوت فهمي حسين ان يضفر الحدوتة بروح المؤال :

ـ صلي بنا ع النبي ياسي الشيخ .

ـ ألف صلا .

ـ كمان وحّد الله .

ـ لا إله إلا الله .

ـ كمان زيد النبي صلا .

ـ ألفين صلا .

ـ الحكاية وما فيها ياسي الشيخ ...

وتستمر الحدوتة في « الدوران » الذي يفكك أوصال « الحدث » في الماضي ، و يعيد تشكيله في تماسك الحاضر . « كان » عبد الفتاح رجلاً يفتن النساء ومن بينهن عواطف . تتعرض « كان » للتفكيك ، أي بفتح الثغرات داخلها ، لا ◁





التكرار لا يتم حرفيا وهو تكرار النسق وليس تكرار الكلام وتكرار النسق يستدعي أقصى درجات الوعي والوعي المضاد



استعاد الكاتب روح الواقعية التي كانت سائدة حتى زمن قريب واستحضر جسد الواقع الذي كان حيا منذ أمد ليس ببعيد

داخل ما تدل عليه . الماضي يرتبط بما تحلّل وتحول الى ظلام وأشباح وذكريات . السن ، الطعام ، الهمّ ، كلها ترتبط في الحلم بالذي « كان » . لم تعد ، ولكن الرجل لا يزال . لم يعد ، ولكنه والزوجة والأولاد قد تغيَّر ، وهو كائن . التحوّل ، أصبح صراعاً ، ونزف الانفجار وعيا ووعيا مضاداً هما في الحدوتة الوعي بالزمن . ولكن الوعي الذي تنتسب اليه عواطف يختلف كلياً عن الوعي الذي ينتسب اليه عبد الفتاح . الوعي في الحالين ليس مجرداً ، لذلك يكتسي الحوار باللحم والدم والشهقات المكتومة . الوعي يكتسب حرارته من كلام النسوة الذي يقال ولا يقال ، ومن كلام الرجال في حضرة الأسرة الفلاحية الصغيرة .

ولكن أحد الحاضرين ، الشيخ حجاب ، هو الذي همس في أذن الشيخ مرسي بـ « أصل السبب » . كان الشيخ يظن ان عبد الفتاح ضرب ابنته شاكاً في سلوكها ، ولكنه الآن لا يدري أن الأمر مختلف ، فغيَّر موقعه على الفور من جانب ابنته الى جانب زوجها . ففاجأها بأنها لم تترك « شيئاً » لابنة السابعة عشرة ، ووصفها أمام الجميع بأنها صاحبة « عقل صغير » وأنها « قليلة الحياء » .

يتوحد « الرجل » بين الزوج والأب في الموقف من القيم « الرجالية » حتى ولو كانت الذكورة موضع شك . بل لأن الذكورة انتقلت الى الماضي ، فإن الرجولة تلجأ الى القمع في « الحاضر » . ولا يطلب عبد الفتاح سوى أكل اللحم مرة واحدة في الاسبوع « وفي الصباح قابل عبد الفتاح الرجال خارجا من المغطس ساعة دخولهم للجامع .. » . وهي الخاتمة الحدوتية ، ليست نهاية الحدث ولكنها أشبه ما تكون بالفاصلة بين مقطع وآخر . غير أنها فاصلة تُحمل الدلالات في بوتقة غير مرئية ، تنصهر خلالها اللغة .

هذه اللغة التي عولجت نقديا بأنها أشبه ما تكون بالفوضى أو التشوه لأنها تخلط العامية بالفصحى في السرد . عولجت أيضاً بالدفاع عن العامية أوعن الفصحى . عولجت أخيراً بالقول انه يمكن قبول قصة مكتوبة بالعامية من أولها الى آخرها أو قصة اقتصرت عاميتها على الحوار ، أما تسريب أو تسلل العامية في صلب السرد ، فهو أمر غير مستحب .

وفي هذه النقطة أقول عن فهمي حسين ما قلته مراراً عن آخرين ، وهو أن المعيار في التقييم هو مكان اللغة من البناء الفني ، فإذا نجحت العامية في أن تكون ضرورة فنية أهلاً بها . وإذا نجحت الفصحى في أن تكون هذه الضرورة ، فأهلاً ايضا بها . طالما أننا نستبعد منذ البداية الاتهامات السطحية المبتذلة ، فإن الجمال هو المعيار الوحيد للتقويم .

لذلك أضيف أن فهمي حسين قد تميز بهذا الاسلوب الذي يجمع في السرد بين العامية والفصحى دون اختلاط أو اختلال في الأغلب الأعم . انها في يقيني ظاهرة تتسق تماماً مع هذه البنية الحدوتية الشاملة لمعظم أدبه . وقليلا ما أخفقت المحاولة ، ولكن دائماً ما أخفقت المحاولة المضادة ، أي بناء القصة في اللغة الفصحى مباشرة .

لنقرأ هذا المطلع في قصة « وأخيراً .. الحي الذي هو أبقى » حيث يقول : « رغم كل شيء ، فإنه لا محل للتعاسة .. ببساطة كل عقدة لها عند الكريم حلال .. والذي تخاف منّه ما يجيش أحسن منه ، خلاص إذن ، فلتعملها يا واد ... » ، وتنتهي القصة بهذه الفقرة : « احمدوا ربنا . الله يكفيكم شر العوزة . أفضل لكم الا يجيب أحدكم للموضوع سيرة خارج البلد .. العيبة في وشّكم أنتم . لقد عملتها من عشمي .. هيا توكلوا فاكرام الميت دفنه » .

ألا يقود ذلك المطلع باستمراريته الى تلك النهاية الأشبه بالفاصلة عبر ذلك الجسم الحدوتي المشحون بالدلالات : يسرق خشبة الموتى من أمام المسجد ليحولها الى « طنبور » يسقي به زراعته ، ولكنه يعد بحمل خشبة كفر سنهوت بدلاً منها .

ولكن فهمي حسين يكتب في بيروت عام ١٩٨٢ قصة « علامة التعجب » التي لا يخلط فيها العامية بالفصحى ، و يقول في مطلعها « امتنعت عن الولادة ثلاث نساء حوامل . أما المرأة الأولى ، فقد منعتها رصاصة قاتلة عن منح الحياة لنبتها الجديد . وعن المرأة الثانية ، فقد دقت رأسها في الحائط فتهشم ، وخمدت الى الأبد حياتها ومن في احشائها . وأما الثالثة ، فإنها بإرادة عجيبة ، تدع الجنين حبيساً لا تريد له الخروج لعالم هذا الزمان » . كانت هناك ، في هذا الوقت ، مناقشات ولجان ومناقشات وجلسات ومناقشات وسهرات لا تنتهي . وكان هناك خارج مقار اللجان مجنون يدعي الحكمة وعاقل يدعي اللامبالاة ، ولكنهما صرحا معاً بأنه لولا أن المرأة الأولى رضخت للرصاصة القاتلة لما ضربت المرأة الثانية رأسها في الحائط ، ولما بقيت المرأة الثالثة إزاء هذا كله ممتنعة عن المخاض والكلام » .

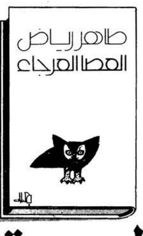
هذه حدوتة فصيحة أنقذتها فقط شبكة الايحاءات والأفكار والبنية الاجتماعية ـــ الثقافية التي تشكلت منها . ولكنها تبدو لي بعيدة كلياً عن مناخ هذا المجلد ، وبالذات مجموعة « حكايات بسيطة ليست غريبة » التي صدرت عام ١٩٧٣ .

ربما كانت مجرد « نقطة نظام » يستأنف بعد الكاتب حواره الخصب والعميق مع الواقع من جهة ، والواقعية من جهة أخرى .

ان فهمي حسين ، الذي يعنيه أن نقرأ قصصه خارج سياقها التاريخي من حيث زمن الكتابة ، قد استعاد لنا في هذا المجلد روح الواقعية التي كانت سائدة حتى زمن قريب . وكذلك فقد استحضر لنا جسد الواقع الذي كان حيّاً منذ أمد ليس ببعيد .

ولكن هذا لا يعني ان قيمة هذه القصص هي فقط قيمة تاريخية ، وانما يعني أن هذا الكاتب المقل بل الشديد الاقلال يجب أن يمنح القصة حنانه ومحبته أكثر مما فعل حتى الآن ، لأنه كاتب أصيل وموهوب وقادر على العطاء . ولكنه في تقديري جانب الصواب حين أعطى نفسه للصحافة والسياسة أكثر مما أعطاها للأدب .

لا يجب أن يكون نشر هذا المجلد تصفية حساب مع إحدى مراحل العمر ، بل أن يكون حافزاً على اعتبار كتابة القصة هي العمر . وفي هذه الحال سيعاد اكتشاف فهمي حسين مع كل جديد يكتبه ، وأيضاً مع كل « قديم » أكثره ما يزال طازجاً و يزداد مع الإبداع المستمر حياة □



وظيفة الصورة الشعرية

«العصا العرجاء»

شعر

طاهر رياض

منشورات دار «منارات» . عمان . ١٩٨٨

— ١ —

■ بعد « شهوة الريح » و « طقوس الطين » يشرع طاهر رياض في كتابة قصيدة أقل غموضاً وأقل انتماء إلى تلك الأصقاع النائية من عوالم الذات الانسانية . إن شعر طاهر رياض الأول صعب ومعقد وعوالمه الشعرية بحاجة إلى شغل كثير لكي نستطيع فض مغاليقها . وهذه الصعوبة ليست ناشئة من اللغة ذاتها أو من شحنه لهذه اللغة ببعد صوفي غائر في ثنايا تجربته الشعرية ، بل من التجربة الغَوْريّة التي تستمد منها هذه اللغة الشعرية شخصيتها . في « شهوة الريح » نصادِفُ حالات شعرية مسكونة بأشياء للمطلق وظلاله وأسمائه الكثيرة التي يتخفّى في تلافيفها : الغيب ، السرّ، الردى ، الخ .. كما نصادف محاولة للتعبير عن الاحساس بعبثية العيش وانتهاء كل شيء إلى الموت والتوق إلى التحول والتوحد مع أشياء الكون الباقية ؟

(مشقّلٌ بالرحيل — قلت — و بالبحر .. / واحنيت للرمال اهتياجي / مشقل بالذي يغيب .. / و بالسر / أللسرّ كل مر الزجاج ؟! / كنت خليّت — لو دريت — جبيني .. / وتحولت عقدة في السياج !..) .

و يتضح من خلال هذا المقطع الذي يفتتح به الشاعر ديوانه الأول أن خلف هذا العمل يختفي مشروع شعري جديد بدأ يتبلور في قصائد الشاعر التالية . وما يصدم في هذا المشروع هو اختلافه ومغايرته لما يسود الواقع الشعري العربي . فإذا كان السائد في الشعر هو الانطلاق من تجربة الواقع وأشيائه فإن شعر طاهر رياض يبدأ مشروعه من أرض أخرى — أرض التجربة التي تتأمّل في المطلق ، في الوجود وأشيائه الأساسية ، في الموت وفعل الموت والولادة ، والوحشة والغياب . إن ما يشكل هاجس طاهر رياض ليس الواقع بمفرداته بل ما يشكل جماع الواقع وجوهره : معنى الوجود . وهو بذلك ينطلق من أرضية فلسفية — ميتافيزيقية متجاوزاً الواقع وعناصره باحثاً عمّا يظنه جوهرياً في التجربة الانسانية . وهكذا من الصعب أن نجد أيّة تفاصيل صغيرة في شعر طاهر رياض . إن ما نجده هو التعبير عن المشكلات الأساسية للوجود . ولربما تكمن صعوبة شعره في هذه النقطة بالذات لأن التعبير عن الموضوعات المجردة يَظَلُّ غامضاً غموضَ المجردات التي تُنْسَجُ حولها خيوط التجربة الشعرية . إن ابتعاد شعر طاهر رياض عن أشياء الواقع وعناصره يَتَمثّل بوضوح شديد في هذا المقطع الذي يرد في ديوانه الثاني « طقوس الطين » :

هارباً من أصابع لم تُتَملّ / فوق لحمي ، / ولا أحاطت حجاباً / منزلاً منزلاً أَهُدُّ مراثيَّ / وكأساً كأساً / اصلّي الغيابا ...)

فهل بعد هذا التعبير عن الانفصال عن العالم تعبير أكثر بلاغة ؟

إن الشاعر يتوق إلى الانفصال عن جسده ، عن لحمه ليغيب في الغياب . ومن هنا يأخذ ديوانه الأخير « العصا العرجاء » دلالته : من هذا البعد الميتافيزيقي للانفصال عن العالم والاتحاد بسديم الكون . وتجسد القصيدة رقم (٧) من قصائد « حفر على الماء » ، على سبيل المثال ، هذا الاحساس بتوقف عقارب الزمن أو رتابة حركتها ، كما تجسد الاحساس باختلاط ◁

وجه العالم وجهان متناقضان: الوجود الواحد والعدم فأين الخط الفاصل بينهما؟

الأمر على الذات المتكلمة وتساؤلها عن مصدر هذا الإحساس: هل هو رتابةٌ في الزمن أم شللٌ قد أصاب الذات؟ هل العطب في الزمن أم فينا نحن؟

(أينا يقتل الوقت، هذا المساء / دخول الشوارع في صمتها / أم خروجي اليها / بساقين مشلولتين / وجلد عتيق معرّى / على كتفي رداء ..) .

لكن هذا الاحساس برتابة الزمن ينعكس في منتصف القصيدة ليجسد سرعة الزمان وحالة الاحساس بالانخطاف من هذا الكون والانتهاء والعدم: (أينا يسحب الوقت من شعره / ... / أينا سيفيض به الوقت / قبل يُعلّق في الأرض عنوانه / و يصفف فوق دفاتر عينيه ألوانه / و يسير بلا وجهة / و يَعَضّ الفضاء ؟..) .

يتتوج هذا الاحساس برتابة الزمن بشعور ضدي مزدوج بأثر الوقت المزدوج الطابع: إثارة السأم والخطف (أي القتل والموت) . و يتجسد هذا الشعور الضدي المزدوج في السطر الشعري الأخير الذي تنتهي به القصيدة (أينا يقتل الوقت ، هذا المساء ؟) .

إن القصيدة السابقة تنتمي بوضوح إلى ذلك الاحساس الميتافيزيقي الذي يتجلّى في معظم نتاج طاهر رياض . فهذا الإيمان الضدي المزدوج بسر الوجود يتجلى هنا تماماً : الحياة موت وموت . ومن يتوقع من شاعر كطاهر رياض أن يجسد في شعره مقولة « صدور الحياة عن الموت » يكون كمن ينفي سر اللعبة الشعرية لدى الشاعر . إن شعره ينسج خيوطه حول ميتافيزيقا الموت والعدم ، ومن هنا تتكرر مرادفات الموت والعدم في شعره . في قصيدة أخرى تأخذ الرقم (١٣) ضمن قصائد « حفر على الماء » يتأكّدُ خط العدم كباعث على الشعور باللاشيء ، بالانتهاء والعبث والفراغ والامحاء . وتختلط في قاموس الشاعر المفردات الوجودية (العبثية الدلالة) بالمفردات الصوفية (التي تؤدي معنى الامحاء في الذات والانخطاف والتوحُّد مع الوجود) . إن وجه العالم في شعر طاهر رياض وجهان متناقضان : الوجود الواحد والعدم . فأين يمكن أن نجد الخط الفاصل بين الوجود والعدم ؟ إن الشاعر لا يجيب على هذا التساؤل بل يشرع في نسج شبكة من التساؤلات التي تنتهي دوماً بالخيبة : (مررت مرتين كي أقول مرحبا / ولم أجد في قبرها أحد ؟ / لمرتين قلت : ليتها .. لعلها .. / وعدت أنكث الهواء خائباً) ، أو تنتهي بالاحساس بانقسام الذات وانفصامها إلى شخصين تسدل عتمة العدم عليهما إهابها : (وها أنا .. وأنت .. انحني مصلياً / مرتلاً لقبرها ــ الحجار سورة الأبد / ومثلها للامكان انتمي / ومثلها أصير لا أحد !) .

ــ ٢ ــ

يتجلّى هذا التصوّر لا على صعيد التعبير المباشر في شعر طاهر رياض فقط أو على صعيد الأطروحة التي ينقلها إلينا الشعر على مستوى البنية السطحية له بل على صعيد الصورة الشعرية أولاً و بصورة أساسية . إن الصورة هي التي تكشف لنا تصور الشاعر للحياة و بنية اعتقاده ومفهومه للوجود ، وهي أيضاً الحدّ الذي يتجلّى عنده البعد الميتافيزيقي للاتحاد بسديم الكون الذي أشرنا إليه سابقاً . ولو أجرينا تحليلاً شاملاً لأشكال الصور وأنماط علاقاتها و بناها لوجدنا أن الصورة الشعرية هي المختبر الشعري الذي يقوم طاهر رياض بتوليد فكره عبره وتسريب تصوره للوجود في ثناياه . وهكذا نعثر على صور مختلفة ولكنها تؤدي إلى التوكيد على بعد الامحاء والغياب في ذرّات الوجود . لنأخذ هذه الصورة مثلاً التي يتحوّل فيها جسد الشاعر إلى صمغ :

و يكون أن أرتدّ عن شكلي
وأرشحَ من مسامات الجدار
صمغاً يُدبّقُ جُبّةَ الليل الطويلة
قبل يلعقه غبار الراحلين
الراحلين إلى الغبار (ص : ٤٤)

ولنتأمل عناصرها . إن رغبة الشاعر في التحول عن شكله تتجسد الآن في صورة صمغ يرشح من مسامات الجدار ، ووظيفة هذا الصمغ هي أن يُدبِّق جبهة الليل الطويلة و يُثبّت ، بالتالي ، حركة الليل وعبوره إلى النهار . إن الرغبة في تأبيد الليل تتحوّل إلى موقف من النهار والراغبين فيه حيث تكتمل صورة الصمغ الراشح من مسامات الجدار بصورة لاعقيه العابرين إلى الغبار أو الذاهبين إلى نهار يمحو الليل أو يلعقه . إنّ هذه الصورة التي تبدو غامضة ومعقدة للوهلة الأولى ، سرعان ما تكشف عن حملها الدلالي عندما نَشُقُّها إلى صورتين : صورة جسد الشاعر المتحلل صمغاً راشحاً من مسامات الجدار ، ووظيفة هذه الصورة جلاء رغبة الشاعر العميقة في تثبيت الليل وجعله أبدياً ؛ وصورة لاعقي الصمغ الغباريين الذين يحوّلون لحظة الأبد الليلي إلى غبار نهاري (وربما سراب نهاري) يُبْدي الشاعر موقفاً سلبياً منه .

وتمتزج الصورتان معاً لتشكل صورة محورية كبرى ينسج حولها طاهر رياض صوراً تتمحور دلالتها المركزية حول نوع من رُهاب النهار أو الضوء أو التجسّد الجسماني . وأعتقد أن طاهر رياض يحاول أن يكشف في شعره عن رغبة داخلية عميقة متأصّلة في أنا الشاعر للاتحاد بما سميته سديم الكون أو سديم الوجود بالأحرى . وحتى تحقق أنا الشاعر تجلية وكشفاً عميقين لهذه الرغبة الدفينة ، التي قد لا يكون الشاعر نفسه واعياً بعمق لها ، فإنها تُسرِّب صوراً أخرى ذات طبيعة مختلفة ولكنها إذا حُللت تكشف عن المحور الدلالي نفسه . في مقطع من قصائد « حفر على الماء » يكتب طاهر رياض :

خائفٌ أن تكفَّ ريحٌ ..
و يبدأ
خائفٌ ، مُشْعِلٌ ــ ليهدئهُ ــ الماء ،
و يهذي بما يشطُّ
و يشطأ (ص : ٥٦)

إن هذه الصورة الغامضة المعقدة تبدو هذياناً للوهلة الأولى ، ولكنها سرعان ما تبدأ في التكشُّف لدى القراءة الثانية أو الثالثة . إن الريحَ هي جوهر الصورة الشعرية ، و بالتالي جوهر الوجود ، وأنا الشاعر تؤسس ، كما نرى هنا ، علاقة تضادٍّ بين

الريح والذات حيث تُلغي الذاتُ الريحَ وترتجف أنا الشاعر من هذا التحوّل المُضادّ الذي لا ترغب فيه . إنّ ما ترغب فيه فعلاً هو أن تتحوّلَ إلى ريح أو تظلَّ ريحاً كما يوحي ابتداء المقطع بصورة الريح التي يتهدّدُها تجسدُّ الذات بالزوال . وتتبع صورة الريح / الذات صورة الذات الخائفة التي تشعل الماء ليَهْدِيَها إلى لحظة التكوُّن الغامضة . وتكوِّن هاتان الصورتان لذات خائفة من التجسّد ، من الولادة في الكون ، مُرَكَّباً لدلالة غامضة لا تتوضّحُ إلا في سياق الصورة التالية التي تبدو غير مرتبطة ، على صعيد توليد الصور ، بالصور السابقة عليها ، ولكنها ، رغم ذلك ، تعمل على إنارة المشهد الليلي ، الذي يشعله الماء ، لعملية التكوّن أو التجسُّد الذي تؤول إليه الكائنات الأرضية :

أشعثُ الروح ..
لا رَوَت غيمة عنه
ولا صخره المفتَّتُ نبَّأ
لحمُه كستناؤهُ
والصفيُّ الصفيُّ جرٌ مطفّأ (ص ص : ٥٦ ــ ٥٧)

إن الصورة السابقة هي نوع من استعادة الوضع الذي كانت عليه الذات قبل أن تبدأ ، نوع من تحويل الفكرة المجرّدة عن الوجود الانسانيّ القبليّ إلى صورة شعرية ، بحيث يضيء هذا التحويل الصوري للفكر الخوفَ والرهبة اللذين يسكنان أعماق الذات المتكلمة في القصيدة . إن أنا الشاعر كما تخاف عبورَ الليل وانطفاءه تخاف التكوّن والتشكّل . تخاف الجسد الانساني والانسجان فيه والمرور من الحالة الهيولية وصيغة الوجود غير المتشكل إلى صيغة الوجود الآخذ شكلاً . وهكذا نرى أن أنا المتكلم في شعر طاهر رياض تمجد دوماً الحالات السائلة : الصمغ السائل الراشح من جدار الليل ، الريح ، الماء والماء المشتعل ، كما تخاف كل ما يوحي بالصلابة أو التشكُّل أو التجسُّد . لكن الغريب في الأمر هو أن حالة من عدم التشكُّل (الغبار) تلقى شجباً من أنا الشاعر وتُنْعَتُ بأنها حالةُ الراحلين إلى الغبار . هنا يتبدّى لنا تعارض دلالي داخل شعر طاهر رياض إلا إذا تصورنا أن البنية الدلالية وظلال الكلمات وتاريخها اللغوي تؤثّر عميقاً ، و بصورة غير واعية ، في الشعر واستخدام الألفاظ في الشعر .

إن طاهر رياض يستخدم (الغبار) هنا بمعناه السلبيّ المتداول والمألوف بينما يستخدم (الصمغَ) و (الريحَ) و (الماء) بالمعنى الايجابي لها . إنه يقومُ حيناً بإزاحة المحور الدلالي للكلمة و يقومُ حيناً آخر بإدخال الدلالة المألوفة للكلمة ضمن سياق علاقات دلالية يُحَوِّل دلالتها ويجعلها متساوقة مع المعنى العميق للسياق نفسه .

سنرى في مواضع أخرى من ديوان طاهر رياض أن الرغبة في إزالة إطار الشكل (أو الجسد) أو الأثر عميقة تماماً وتتجلّى على صعيد الصورة الشعرية . في هذا يأتي هذا التعبير : « بقلوع مقلوعة من خُطاها / وشباك / مملوءة بالماء » (ص : ٧٠) ، و يبدو التوكيد على انقلاع الخطى ، خطى القلوع نفسها ، ثم إلحاق هذه الصورة بصورة الشباك المملوءة بالماء ، نوعاً من التشديد ، الذي لا غنى عنه في شعر الشاعر ، على الخيبة الأبدية والتجربة المريرة لعملية التحوّل من فكرة إلى جسد أو من وجود هيوليّ منسرب في فكرة العالم إلى مجرد جسد مشطور عن الوجود الفعليّ للعالم . إن هذا التصور الذي أخرج به من هذه الصورة ليس إسقاطاً أو نحتاً من عالم الخيال بل هو شيء منتشر في شعر طاهر رياض . لنر إلى هذه الصورة التي تنعت فيها أنا المتكلم الجسد بأنه خرقة من لحم :

شعر يكشف رغبة داخلية عميقة متأصلة في الاتحاد بسديم الوجود

◁



لابِساً خرقة لحمٍ
كنته يوماً ،
ومشلوحاً على أرصفة الركضِ
خطاياك خُطاكَ
كلما أيقظك الخوفُ
تلفَّتَ
ومانَمّ سِواكَ (ص : ٦٩) .

ستصبح هذه الصورة الشديدة الوضوح أساساً لصور أخرى يتحول فيها الشاعر إلى ظلّ .. ظلٌ لمن أو لماذا ؟ لا ندري الآن ، ولكننا إذا أخذنا هذا المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الفرق والغياب سنتبيَّن بعضاً من وظيفة صورة الظل هذه :

إذا التأمَ الفَرْقُ
واحتُضِر الغائبون
وأُفرِدتِ إفرادَ ظلّ .. (ص : ٧٨) .

إن صورة الظل هنا تبدو مرغوبة للأم الفَرْق ، وتترجّمُ هنا الدلالة الصوفية لكلمة الفَرْق حيث تبدو الذات مشطورة بسبب انفصالها عن الوجود ، ذلك الانفصال الناتج هنا عن عملية التجسّد في هيئة كائن بشري . و يبدو طاهر رياض هنا صوفيّاً حتى العظم إذا أخذنا الصوفية بمعناها الجوهري الذي يؤكد على عملية الاتحاد بالوجود حيث تصير الذات الانسانية ذرة من ذراته ودوراناً غير منقطع في فلكه . إن صورة الظلّ تُرَجِّع هنا صدى الظلّ الذي تحدث عنه أفلاطون في فلسفته ، ذلك الظلّ الذي هو شبح الأشياء غير الفعلي وصورتها التي يتهيأ للبشر أنها الواقع . لكن طاهر رياض هنا يقلب العلاقة بين المثال الأفلاطوني والصورة ويجعل من الظلّ أساساً وأصلاً بينما الشكل (الذي يبدو في فلسفة أفلاطون معادلاً للظلّ) هو الصورة الزائفة . إنه يتحدث في القصيدة نفسها عن التعرّي من الشكل : (وخلاّكَ / عُرْيانَ شكلٍ ..) ص : ٧٩ ، وعن التحول إلى شيء شفاف ولكنه معادل للكثافة :

إذا ضِقْتَ ..
حتى شَفَفْتَ ،
وأوسعت الأرضُ أشياءها
واعترتك على غَفْلةٍ :
هيتَ لكْ
كل هذي الكثافةْ .. (ص : ٧٩) .

إن الشفافية كصورة تقابل الكثافة كدلالة هنا حيث يعمل الشاعر على قلب العلاقة بين الثقافة كوجود متخثر صلب ملموس وبين الشفافية كوجود ممحوّ غائب . وأظن أن هذه الصورة مرتبطة إلى حد بعيد بصورة الظل المتكررة في شعر طاهر رياض حيث : (تُدْفَنُ الشمس في ثرى كل ظلّ) ص : ٨٨ ، وحيث يتحول الشخص والكرسي إلى ظلين ، مجرد ظلين :

تَدماني الليلة كرسي
يشغلهُ ، كالعادة ، ظلانْ
ظلي وأنا أحضن كأسي
والآخر
ظلُّ الكرسي .. (ص : ١١٤)

— ٣ —

تأخذ صورة الظل أشكالاً أخرى ، وتَعْبُرُ تحولات transformations ، أو تعمل الأنا الشاعرة على قلبها وإزاحتها إلى محاور أخرى كنوع من التشديد على دلالة الغياب والانمحاء وتوليد علاقات دلالية جديدة من تكرير الصور واستصفاء هذا البعد المعنويّ المهيمن في القصائد جميعها .

لقد صادفنا في الصفحات الأولى من الديوان صورة الغبار السلبية التي تشكل حجاباً بين الذات والعالم ، ولكن سنصادف في قصيدة أخرى صورة إشكالية للغبار حيث لا نستطيع أن نتميّز هذا الوجه السلبيّ الذي اتخذه الغبار في قصيدة سابقة في الديوان .

لوجه الغبار فقطْ
أعلّق ثوب النهار المدمّى
على الجُدُر العاريات تماماً
سوى من خطوطي
و بعض النُقَطْ
لوجه الغبار فقطْ

كلّما ثبتته يدي بأظافرها
وانسحبتُ ..
سَقَطَ ! (ص : ٨٩) .

في هذه القصيدة يتخذ الغبار وجهاً إيجابياً على عكس ما كان في القصيدة السابقة التي أشرنا إليها . وإذا كانت صورة الغبار الذي يحاول الشاعر تثبيته على الجدار مناقضة لصورته في تلك القصيدة فإن هذا التناقض ناشيء ، كما سنرى ، من طبيعة العلاقة القائمة بين الغبار وعناصر الصورة الأخرى . إن وظيفة الغبار في الصورة الأولى هي إعادة لَحمْ الأشياء وتكوين الأشكال حيث يلعب الغبار دورَ جامع لذرات الصمغ الراشحة ومُزيل لكثافة الليل ، بينما وظيفة الغبار هنا ملتبسة . إن الغبار في الصورة الثانية ذو دور سالب ، بغض النظر عن إيجابية نظرة الشاعر إلى الغبار . إن دوره يقتصر على كونه أداة في يد الشاعر حيث يحاول الأخير محو العُرْي ، عري الجدران ، بوساطة ذرات من الغبار المتساقط . وأظن أن هذه الصورة المناقضة ، إلى حد بعيد ، للصور الأخرى التي أوردناها سابقاً ، مرتبطة بصورة الظل وفاعلية الصورة الأخيرة ودورها في توصيل الرسالة الشعرية التي ينقلها إلينا شعر طاهر رياض . ونحن نصادف في القصيدة السابقة عناصر منتزعة من صورة الظل ومثبتة في هذه القصيدة . إن الخطوط والنقط هي أجزاء من شكل ، هي تجريد ما هو مجسَّم ، خطوط ونقط ، و بالتالي شيء مرتبط بالظل ، أو بما ليس شكلاً مجسّماً . و يتضافر مع هذا البناء الصوري للغبار والظلّ صورة « ثوب النهار المدمىّ » الذي يبدو مقتولاً وغائباً ولا يحضر منه إلا ثوبه ، أو ربما ظلّه ، بحيث تتكامل هذه الصور جميعاً لتؤدي الدلالات نفسها التي صادفناها في قصائد أخرى . إن الرغبة في الامحاء والغياب تصبح قدراً لا رغبة ، تصبح فعلاً فيزيائياً طبيعياً لا رادَّ له ، و بالتالي فإن عبثية محاولة تثبيت الغبار هي التأكيد التام لرغبة عميقة تبدو الآن مخفاة في الأبيات السابقة ، ولكن علاقات الصور ببعضها بعضاً تكشف عن تلك الرغبة التي شرحنا أركانها في تحليل لصور أخرى في ديوان « العصا العرجاء » .

تُقابِلُ صورة الظلّ صورٌ أخرى تنتسِبُ إلى المحور الدلاليّ نفسه . إن صور البياض والصمت تؤدي الوظيفة نفسها ، فحيث يكون الظل نقيضاً للجسم يكون البياض نقيضاً للسواد والتجارب السالبة والفعل بحديه الموجب والسالب ، و يكون الصمت نقيضاً للكلام والصوت . ومع أن لكل صورة دلالتها و وظيفتها ، إلا أن صور البياض والصمت تقوم بمعادلة الوظيفة التي تؤديها صورة الظل في مواضع أخرى من شعر طاهر رياض . يبدو العالم ، مثلا ، في الصورة التالية مختزلاً إلى مساحة من البياض والصمت ، و بالتالي مجرداً من فعل الوجود المُشخّص :

ستذكره الجدران سقفاً ، ويختفي
بصرخته البيضاء حفلٌ من الصمتِ .. (ص : ٩٦)

إن البياض والصمت يؤديان الوظيفة نفسها : اللافعل ، حالة السديم ، وبمعنى أكثر دقة التخلص من الجسد وما يلحق بالجسد من لون وصوت وحركة وفعل . إن صور الأشياء الساكنة الشاحبة والعالم الشخصي المختزل إلى خطوط وظلال تهيمن في شعر طاهر رياض إذ يمتدُّ هذا التصوّر إلى عالم الذكريات والتجارب حيث تقوم الأنا الشاعرة بإزالة الملامح أو معادلتها بالبياض أو تحويل الأشخاص والتجارب إلى ظلال : (وأنت .. أنا .. العاصيان / نزيلُ ملامحَ أحبابنا عن أصابعنا !/ ونُنَقِّضُ عن جسدينا البلادَ التي غوت دوننا / وغَوَينا بها ،) ص : ١٠٤ .

لكن تحولات صورة الظل تتخذ لها في مواضع أخرى شكلاً يؤدي إلى نحت صور رديفة . إن الصور الرديفة لا تنتسب إلى محور الصور المتناسلة من صورة الظل ولكنها رغم ذلك تنتسب إلى الأفق نفسه حيث نصطدم بتحلل الشكل أو عريه : (كأن المدى مقفلٌ / والمفاتيحَ / منسيّة في جيوب العراة) ص : ١٠٣ ، أو بصورة القفْر الذي تتهدر منه المياه : (كأن سرّة القفْر مفتوحة / تتهدّر منها المياهُ) ص : ١٠٣ . وإذا كانت الصورتان السابقتان تنتسبان إلى عالم الغرابة والتناقض الظاهري حيث يكون للعراة جيوبٌ في الصورة الأولى كما يكونُ القَفْر منبعاً تفيضُ منه المياه ، فإن الإحساس بالعبث والحلم الموهوم يَلْحمُ هاتين الصورتين معاً و يَعْضِدُ الصورة الكليّة التي يرسمها الشاعر لعالم من الظلال والبياض والتجارب الخائبة والرغبة المتأصلة بالانسلاخ من العالم الجسماني لتصبح الأنا ذرة من ذرات الوجود .

— ٤ —

لقد رأينا في تحليلنا السابق لبعض الصور الشعرية في ديوان « العصا العرجاء » كيف أن الصورة بارتباطها بمحور الصور المستخدمة في سياقات مختلفة ، تكشف عن الرسالة الشعرية والحلم الداخلي الذي يعيش في لاوعي الشاعر ، وكيف أن بعض الصور (مثل صورة الظل) تشكل صوراً محورية تدور حولها بقية الصور وتنتسب إلى محورها الصوريّ أو الدلالي أو تعْضِدُها وتوضِّح وظيفتها . وإذا كان شعر طاهر رياض جديداً وجديراً بالاهتمام والمناقشة فإن ذلك نابع من عملية توليد الصور هذه ، تلك العملية التي لا تعبر عن رغبة تقنية في إنشاء الصور بل عن رغبة داخلية يتمحور حولها حلم الشاعر الداخلي وفلسفته الخاصة بالوجود . ومن دون تضافر البعد الصوري في الشعر مع البعد الفكري له لا يصبح الشعر تعبيراً عن جوهر التجربة الانسانية ، لكن شعر طاهر رياض يَضْفِرُ هذين البعدين و يُشَكّلُ منهما كليهما شيئاً واحداً من الصعب شقُّه إلى نصفين من دون أن يؤثر ذلك على كلا صورتي الشعر والفكر معاً .

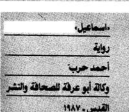
ومن الضروري أخيراً الإشارة إلى أن البعد الصوفي الغائر في عمل طاهر رياض والمرجعية القرآنية التي تتبدّى في شعره أيضاً والتلاوين الوجودية التي تتواجد في مواضع مختلفة من شعره تتضافر جميعاً لتشكل تعبيراً شعرياً يتمتع بالفرادة والغنى وتعقيد البناء والقدرة المذهلة على بناء الصور الشعرية المعقدة والعميقة الدلالة . إن شعر طاهر رياض اكتشاف في القصيدة العربية المعاصرة وما على قارئي هذا الشعر إلا أن يأخذوه بالجدية الكافية لتتكشّف لهم الأعماق الغنية بالمعنى و بجمال الصور وفرادة الفكر □

اكتشاف في القصيدة العربية المعاصرة وما على قاريء هذا الشعر الا أن يأخذوه بالجدية الكافية



العقم
كتعميق لفكرة التشويه في التاريخ

عزت الغـــزاوي



«اسماعيل»
رواية
أحمد حرب
وكالة أبو عرفة للصحافة والنشر
القدس . ١٩٨٧

■ لما كنت بطبيعة الحال سأكتب حول محور خاص من أجل تحديد البحث ، فقد اخترت ان أتناول فكرة العقم في رواية « اسماعيل » وكيف استطاع الكاتب أن يوظف تلك الفكرة في اغناء عمله الروائي من الناحيتين الفنية والفكرية .

في اليوم الأول لخروج اسماعيل من السجن بعد اعتقال دام سبع سنوات تصرخ أمه دون وعي : « الثلج : الثلج غطى عتبة البيت » . بالنسبة الى أم اسماعيل ، كان الثلج غطاء مادياً لواقع منظور يوقف عجلة الحياة ، و يوقف التواصل بين الناس . أما بالنسبة الى اسماعيل ، فهو واقع جديد تفرضه عليه تغيرات فسيولوجية ونفسية خرج بها من السجن بعد أن فقد ذكورته في مشهد مرعب يستحضره البطل ــ اسماعيل ــ ذات لحظة من لحظات التراود النفسي (١) .

لقد جاء التركيز على العقم تعميقاً لفكرة التشويه في التاريخ ، فشخوص الرواية لا يقرأون التاريخ بشكله الصحيح . ولعل العقم ــ كما ورد في الرواية ــ يأخذ شكل عدم الانجاب ، أو الولادة المشوهة أو عدم القدرة على الابداع . وسواء أكان هذا الشكل أم ذاك ، فان توارد فكرة العقم بهذا الشكل المركز والقوي ملأ جو الرواية بشبح كابوس مخيف مما يجعل قراءتها كدحاً يحتاج الى الكثير من الصبر والى قدر أكبر من التوازن النفسي ، حيث ان الكاتب لم يقدم محطات استراحة نفسية للقاريء ينقله من خلالها الى اضاءات خفيفة تريحه قليلا من عناء المواصلة .

و يصعب الحديث عن العقم في « اسماعيل » بمعزل عن دراسة فردية لشخوص الرواية ، حيث العقم همٌ فردي يعكس نفسه على الجماعة و يؤثر فيها وعلى محيطها المادي والنفسي . بطل الرواية ، اسماعيل ، وكما اسلفت ــ يخرج من السجن فاقداً لذكورته اثر التعذيب الذي تعرض له ، وهو لذلك شديد الحساسية فيما يتعلق « بالرجولة » كاصطلاح مهم في حياة المجتمع الريفي الذي ينتمي اليه ، لكن اسماعيل لا يرى في نفسه رجلا كتعبير مضاد للأنوثة ، بل يرى في نفسه رجلا كتعبير متواز مع الثورة ومكمل لها . إن الرجولة التي يريدها هي ثورة اجتماعية تقوم على العمل من أجل الحياة . والعمل في نظره لا يستغلق على نظريات وأوهام فكرية بل هو الحديد والنار وخلاصة تربية الفرد الثقافية والأخلاقية التي تحرك فيه عاطفة العمل من أجل الحرية والتضحية من أجل بقاء الآخرين . واذا كانت قراءة اسماعيل لطبيعة الصراع العربي ــ الاسرائيلي على هذا الشكل ، فانها من دون شك قراءة تستند الى تجربة شخصية غنية والى تجربة جماعية ايضاً شهدها عام ١٩٦٧ . هل كان على اسماعيل ان « يتزوج » البندقية من أجل اثبات وجهة نظره ؟! لكل ذلك حملها (البندقية) ليقتل يعقوب صاحب المزرعة ، وليقتل الحاج مصطفى ــ مختار القرية . هل كان ذلك تشو يها في قراءة اسماعيل للتاريخ ، أم تشو يهاً في واقع التاريخ ذاته ؟! ان اسماعيل ــ دون شك يدرك أن عجزه عن الوصول الى هدفه نابع عن قصور شديد في الواقع ، لكنه في حقيقة الأمر يتقدم خطوة كبيرة على تفكير والده ــ الحاج ابراهيم الأفاضل ــ الذي لا ينقطع عن التذكير بالتاريخ الذي أزال الرومان كما أزال الأتراك ومن بعدهم الانجليز . والفرق بين رؤية الحاج ابراهيم ورؤية ابنه اسماعيل هو أن الحاج ابراهيم مدرك لقصور الواقع ، بينما يريد اسماعيل ان يتحدى ذلك القصور . وكان فهم الحاج ابراهيم لقصور الواقع يشده نحو العمل في المزرعة التي كانت ملكاً له ذات يوم وأخذها منه يعقوب . ان تعلقه بالمزرعة كان في الأصل تعلق غريزي عاش معه وأصبح جزءاً منه ، لذلك كان تغير الملكية ــ بالنسبة الى الحاج ابراهيم أمر عابر سيزول مع الزمن . وانطلاقاً من هذا الفهم بقي يعمل في المزرعة كأنه يملكها ، أو كأنه كان في عمله ذلك يرضي غريزة ذاتية تمليها عليه رغبته في المحافظة على أرضه رغم أنها من الناحية الرسمية صودرت وأصبحت ملكاً لغيره . « انا اشتغل في أرضي لا من أجل يعقوب . يعقوب وأبو يعقوب وابن يعقوب رايحين يزولوا والأرض تبقى لاسماعيل وأكرم ومحمد ، التاريخ لا يكذب ستتحقق النبوءة (٢) . يقول الحاج ابراهيم . لكن حب الحاج ابراهيم لمزرعته بعد أن استولى عليها يعقوب لم يكن يخلو من « عقم » يسيطر على عقله الباطن ، وتمثل ذلك في محبته الشديدة للشجرة « البندوقة » . « أغرب شجرة في المزرعة هي شجرة لا هي بالبرتقال ولا بالليمون . كان ابو اسماعيل يسميها « الشجرة البندوقة » ... كان يعقوب يريد قطعها لكن ابو اسماعيل أصر على بقائها واصبحت من بعد شجرته المفضلة يوليها من العناية والاهتمام أكثر من غيرها » (٣) . لقد ولدت هذه الشجرة ولادة مشوهة تعبيراً عن واقع مشوه ، وكان حب الحاج ابراهيم لها تحايل على الواقع ، أو استدراج عاطفي يرضي شوقه الى الأرض ورغبته في نقلها بعد موته الى ابنائه .

أما فهم اسماعيل للواقع فينطلق من رغبته الملحة في استئصال العقم الذي يشعر به . واستطاع من خلال حماسه أن

يتحدى قصور الواقع المادي ويحمل معاني الثورة بنقائها وطموحها « الثورة تعتمد على التلقائية والبداهة على التجاوب السليقي مع حاجات الفرد . انهم يقتلون التلقائية بفلسفاتهم ، يغرقون الشعب في بحر الاحباط بعقلنتهم » (٤) . وكانت نتيجة الحماس الذي تأجج في صدر اسماعيل ودفعه الى التخلص من العقم الذي بدأ يحس به الآن في محيطه الاجتماعي ، أن بدأ يدرك ان العقم الفسيولوجي يفتح عينيه على حالة اجتماعية أكثر عقماً ، تتمثل في أولئك الذين يحملون فكراً لا يتطابق مع واقع ثقافة البيئة المحلية . انه يرى في شخصية هادي الذي يحلل الصراع العربي ــ الاسرائيلي على أنه صراع طبقي ، شخصية عقيمة عاجزة عن ادراك البعد الحقيقي للصراع . يقول اسماعيل إنهم « يضللون الشعب و يشككون في مقدراته تحت ستار ما يسمى بالظرف الموضوعي .. ليعلموا ان حجارة أولاد مخيم بلاطة ودهيشة تقارع دبابات الحديد والنار . ليعلموا ان حجارتهم ستتحول غداً الى رصاص وقنابل تقلب المنطقة جحيماً على الأعداء » (٥) . وليس مجال هنا للحديث عن هذه النبوءة التي يعيشها اليوم شعبنا في الدولة الفلسطينية المحتلة ، إلا أن اسماعيل استطاع بالفعل من خلال إحساسه الشديد بفقد ذكورته في اثناء التعذيب أن يحمل عذاب المعاناة من أجل الوجود ، ولذلك أحس بالمقدار نفسه ماذا يعني أن يكون صراع شعب ما مع غيره صراعاً على الوجود . ومن الزاوية نفسها يمكن أن نفسر موقف اسماعيل من الشيخ عبد الله الذي يقف موقفاً سلبياً و يقتنع بالصمت إزاء ما يحدث كأن الحل سيأتي بمعجزة . ان عقم الشيخ عبد الله ناجم عن عدم فهمه الصحيح للدين ، فهويرى في الدين حزباً يدخله من اعتنق فكر الحزب .

اما على الصعيد الفسيولوجي فنجد أن محمود الحلاق ــ إحدى الشخصيات الثانوية في الرواية ــ لا يتزوج لأن بنات القرية يرفضنه . لقد آمن محمود الحلاق أيضاً بالبندقية وخاض الحرب سنة ١٩٦٧ مع غيره . و بعد الحرب استقر في قرية « العين » يحدث الزبائن عن بطولاته في الحرب . وكانت عودة اسماعيل من السجن تجديداً لحياته ورافداً لها ، فقد نقلته من احساسه بالماضي الى احساس جديد بالحاضر . إن علاقة القرب الشديدة بين اسماعيل ومحمود الحلاق تبدأ من دون شك من اشتراكهما في قراءة قصور الواقع ، فكلاهما يريد حلا سريعاً وجذرياً للمشكلة معتقداً أنه يستطيع تخطي ذلك القصور ..

ولعل الكاتب قد استطاع أن يمركز فكرة العقم حول قصة « أمل » ــ أخت اسماعيل ــ التي ترفض الزواج من ابن عمها عبد الجبار لأنها ترى في ذلك الزواج إرضاء لعادة اجتماعية تحد من حريتها وتهدم شخصيتها المستقلة . و يبدو أن « أمل » لم تجد عذراً في رفضها للزواج من عبد الجبار سوى تصميمها على تحرير نفسها من قيود العائلة وثورتها على الزواج التقليدي الذي لا يسمح للفتاة بحرية الاختيار . وفي خضم حماسها للحرية الفردية تنسى « أمل » انها جزء لا يمكن فصله عن مجمل العادات والتقاليد الموجودة في بيئتها ، وان الطريق الى التحرر الاجتماعي لا يمكن أن تمر الا من خلال بناء وعي كامل ومتدرج لمجمل عادات وتقاليد تلك البيئة . لذلك تنزلق « أمل » في علاقة غير متكافئة مع استاذها الاميركي (بوزول) الذي يستدرجها الى فندق اوزيرس في بيت لحم بعد أن أغراها بالزواج ، لكنه يتركها في اليوم التالي بعد أن تكون قد حلت منه سفاحاً . وهناك عدة ملاحظات لا بد من تسجيلها لدى الحديث عن قصة « أمل » . الملاحظة الأولى أنها ــ وهي الفتاة الوطنية والجامعية ــ تجد طريق « الخلاص » في شاب اميركي . الملاحظة الثانية انها قبلت الاغواء بسهولة تستحق وقفة طويلة . كيف استسلمت « أمل » لاستاذها الاميركي بتلك السهولة وهي ابنة « العين » التي يصفها الكاتب بالمحافظة الشديدة ؟! وإذا كان الاميركي قد اغراها بفكرة الرحيل الى اميركا ، فكيف نسيت دورها « كمناضلة » بتلك السهولة ايضاً ؟! لقد كان ما يعرضه عليها ليس زواجاً وإنما اقتلاع من الوطن ، وحتى لو صدق في تعامله معها وتزوجها ، فكيف استطاعت هي ان تستوعب تلك القفزة المرعبة بين كونها غير قادرة على اختيار زوجها ــ أو بالأحرى ممنوعة من ذلك الاختيار ــ و بين الزواج من اميركي والرحيل معه ؟! أليس ذلك تشويهاً في الابداع الذاتي ؟! وإذا كان الأمر كذلك فان « أمل » قد حكمت على نفسها بالعقم منذ عجزها عن رؤية الطريق ، وكانت حياتها القادمة وعلى مدى تسعة شهور قصة عقم حقيقي رغم الجنين الذي ينمو في احشائها .

وكان تدخل اسماعيل في قصة أخته « أمل » مفروضاً عليه ، لأنه خرج من السجن فوجد أمامه الحدث وقد أصبح حقيقة . صحيح أنه استطاع بعناد أن يقف أمام رغبة والده ورغبة عبد الجبار في فرض الزواج على « أمل » ، لكنه لم يستطع أن يتابع مسلسل السقوط في حياة « أمل » ، كما ان هادي فشل أيضاً في معالجة حالة « أمل » . لقد كان على اسماعيل ان يتصرف فيما يتعلق بما وراء الحدث وليس ما قبله . لذلك عرض عليها ان تختفي في بيت الدكتور المعطاوي الى أن تلد .

وليس من شك ان اختفاء « أمل » في بيت المعطاوي (المتزوج من إمرأة عاقر) له أيضاً دلالته الواسعة . ان الدكتور المعطاوي يعكس قصة « أمل » بطريقة مشابهة تقريباً رغم اختلاف التفاصيل . لقد تزوج الفتاة التي اختارها له والده ــ فتاة غنية وابنة « عائلة » كبيرة ، فحكم على نفسه بالعقم تماماً كما فعلت « أمل » حين أخطأت الطريق . و يرى الدكتور المعطاوي في لجوء « أمل » اليه خروجاً من مأزقه وتأزمه الذاتي ، فهو يريد طفلا يشعره بأنه قادر على الانجاب . لكن تلك الرغبة لا تلبث أن تتحول الى رغبة في امتلاك « أمل » وطفلها على السواء . فيعرض عليها الزواج العرفي . لكن « أمل » ــ التي صحت تماماً من اثر صدمتها الأولى مع بوزول ، ترفض ذلك باصرار وتبقى تترنح بين رغبتها في إجهاض الجنين و بين الاحتفاظ به الى أن وقعت بين يدي الطبيب النسائي الذي عمل من جنينها حقلا للتجارب . وهكذا تنتهي ◁

◆

العقم هم فردي ويعكس نفسه على الجماعة ويؤثر فيها وفي محيطها المادي والنفسي

◆

١. الرواية ص ١٨
٢. الرواية ص ١٣
٣. الرواية ص ٤٧
٤. الرواية ص ٩٤
٥. الرواية ص ٦٣



« أمل » في مستشفى الولادة لتلد جنينها مقطعاً ــ ولادة مشوهة .

ان فكرة الأوصال المقطعة (رمزياً) هي محاولة لاعادة الخلق من جديد . اسماعيل الصغير (ابن أمل) والذي ولد مقطع الأوصال يعكس حالة نفسية لدى خاله اسماعيل الكبير الذي قطع ذاته (رمزياً) قبيل خروجه من الضفة الغربية قاصداً الأردن .

يقول اسماعيل : « من يصدق ان اسماعيل قد مات ؟! من يصدق انني قطعته إرباً إرباً ، أربع عشرة قطعة . نعم أربع عشرة قطعة بالضبط . علقت رأسه على مدخل الحرم في الخليل وأطرافه على مداخل القدس القديمة ورميت ذكورته في برك سليمان » (٦) . إن تلك استعادة اسطورية لقصة الاله اوزيرس الذي قتله الاله ست وقطعه الى أجزاء (أربعة عشر جزءاً) وألقي بها في كل انحاء مصر . لكن رع ــ اله الشمس ــ ساعد ايزيس في استعادة تلك الأجزاء (ما عدا عضو الذكورة) وإعادة الحياة الى اوزيرس . وبطريقة تشبه الى حد بعيد قصة مريم العذراء حملت ايزيس وانجبت حورس الذي وحد بلاد الشام ومصر ونشر العدل والمحبة .

وإذا كان السجن هو (الاله ست) ، فان اسماعيل هو اوزيرس المعذب الذي سيعود للحياة من جديد عن طريق الشمس (الحقيقة) . ولعل في إشارة اسماعيل الواضحة الى الأماكن التي القيت فيها اجزاء جسده ، رغبة حقيقية في استعادة الحياة من جديد وعلى أمل ولادة جديدة تجلب العدل والمحبة □

٦ـ الرواية ص ٧٣

مصــــرع الواشــي

عبــده وازن

«جبل العنز»
رواية
الحبيب السالمي
المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت ١٩٨٨

■ لم يكن الراوي يحتاج أن يطلق على نفسه إسماً ما أو أن يسمي نفسه جهاراً كي ندرك أسراره كشخصية أولى في رواية الكاتب التونسي الحبيب السالمي « جبل العنز » ، فملامحه تتوضح شيئاً فشيئاً عبر الحالات التي يعانيها والأفعال التي سوف يقترفها مصادفة أو عبثاً أو قصداً . إنه الراوي والبطل في وقت واحد ، لكنه البطل السلبي ، المتردد والحائر الذي يؤثر « الظلام والعزلة » كما وصفه غريمه في تقريره شبه السرّي . غير أنه لا ينثني عن وصف نفسه أيضاً واطلاق بعض الصفات على شخصيته ويجعلنا ندرك أنه شديد التناقض ، على طابعه الأليف ، فهو عنيد وحالم ، عقلاني وحماسي رصين وانفعالي .

يقرأ الراوي خبر تعيينه مدرّساً في قرية « جبل العنز » النائية والمجهولة و يرتعش للحدث الذي سينهض بأعبائه المتراكمة . وحين يرحل الى القرية عابراً بعض المناطق الغريبة بشمسها وليلها تبدأ مرحلة جديدة من حياته : عالم آخر ينتظره هناك وعلاقات مختلفة لن يستوعبها تماماً . عالم غريب بفطريته و بدائيته وصفائه الطبيعي ، بناسه المزارعين الفقراء ، بأحيائه الفقيرة ومنازله المترامية على الطرقات المتعرجة والضيقة .

لكن الرواية لا تبدأ إلا حين يلتقي الراوي بالشخصية الأخرى (الرئيسية أيضاً) التي ستواجهه حتى الختام : اسماعيل . ولا تلبث ملامح اسماعيل أن تتوضح : رجل طريف وسريّ ، غريب الطابع ، غامض ، يُعنى بالقرية وأمورها اليومية و يدير شؤونها الصغيرة والكبيرة وقد نصب نفسه ممثلا للحكومة « ذلك الشيء الغامض » كما يقول الراوي ، ولا يكف عن التباهي بأنه حفيد أحد الشهداء . يفضح اسماعيل مرة مهنته السرية قائلا : « ماذا أستطيع أن أفعل في هذه القرية النائية إذا لم أكتب تقارير ؟ » . غير أن ما من أحد علم يوماً أين تذهب تقاريره وماذا تجدي في هذه القرية البدائية التي لا تعرف شيئاً من تجربة الحياة العصرية .

شخصيتان إذن ، متناقضتان في حياتهما اليومية ، متوترتان في علاقتهما : الراوي واسماعيل . الثاني يراقب الأول و يرفع عنه تقريراً أيضاً والأول لا يبالي كمدرس عيّن رسمياً في « كُتّاب » القرية . وحين يشتدّ التوتر بين المدرّس (أو الراوي) واسماعيل ينفصل الواحد عن الآخر وتندلع بينهما حرب داخلية صامتة . يمضي اسماعيل في لعبته شبه القذرة و ينجح في السيطرة على القرية وفي استغلال المحاصيل الزراعية . يصبح لديه حرّاس يملأون القرية و يراقبون أهلها و يرفعون تقاريرهم . بينما يغرق الراوي في « سكينة ثقيلة » وفي عزلة قسرية و يسترجع من حين لآخر بعض ذكرياته . لا يغادر المدّرس القرية حين يهجر مهنته في « الكتّاب » بل يؤثر أن يقيم فيها مسحوراً بطبيعتها وجوّها الغريب .

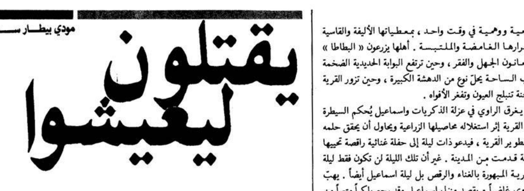
يمنح الكاتب المكان أهمية بارزة ولا يمعن فقط في وصفه باسلوبه الايحائي والأنطباعي بل يُسبغ عليه طابعاً خرافياً أو حلمياً . فالقرية غريبة المواصفات بطبيعتها وناسها وعاداتها ، يرسمها الكاتب في تفاصيلها أحياناً ومناظرها الصاخبة ببدائيتها ومشاهد أهلها الساذجين . تتحول القرية نموذجاً مكانياً « إكزوتيكياً » شديد الغرابة ، شديد الألفة . فاذا هي قرية

واقعية ووهمية في وقت واحد، بمعطياتها الأليفة والقاسية وأسرارها الغامضة والملتبسة. أهلها يزرعون « البطاطا » و يعانون الجهل والفقر، وحين ترتفع البوابة الحديدية الضخمة قرب الساحة يحلّ نوع من الدهشة الكبيرة، وحين تزور القرية شاحنة تنبلج العيون وتفغر الأفواه.

يغرق الراوي في عزلة الذكريات واسماعيل يُحكم السيطرة على القرية إثر استغلاله محاصيلها الزراعية ويحاول أن يحقق حلمه في تطوير القرية، فيدعوذات ليلة إلى حفلة غنائية راقصة تحييها فرقة قدمت من المدينة. غير أن تلك الليلة لن تكون فقط ليلة القرية المبهورة بالغناء والرقص بل ليلة اسماعيل أيضاً. يهبّ الراوي غاضباً و يقصد منزل اسماعيل وقد رجع باكراً متعباً من جو الحفلة: « نهضت من الفراش وارتقفت إفريز النافذة، ورحت أرقب القمر.. وحده القمر يلتمع بالضوء ... دفنت رأسي بين يدي، أحسست بصدغيّ ينبضان. ها هو الدم يطرق بابي ... أصابعي باردة، ووجهي يشتعل من الحمى. فجأة فكرت في شيء لم يخطر على بالي أبداً ... اسماعيل وحيد الآن ... حملت سكيناً وخرجت ». وإذا كان بطل ألبير كامو قد ارتكب جريمته في رواية « الغريب » في عز الظهيرة تحت الشمس الشديدة الوهج، فإن الراوي البطل سيرتكب جريمته المفاجئة في ضوء القمر. يطعن الراوي اسماعيل في سريره وكانت عيناه قد اغرورقتا بدموع الذكريات و « عندما خرجت، يقول الراوي، توقفت قليلاً أمام الباب، وتطلعت إلى السماء، كان القمر ملتمعاً، وكانت الفرقة الموسيقية تعزف لحناً رديئاً ».

ليس الراوي قاتلاً محترفاً ولا مجرماً، بل إن سلوكه لم يكن يدلّ على أنه سينتهي قاتلاً. فهو كان يميل إلى أن يكون قتيلاً لشدة خوفه وتردده وقد وصف نفسه مرة: « ظللت ممدداً كجثة باردة تنتظر الدفن ». لكن الخوف سرعان ما توارى أو تحول حالة أخرى دفعته الى القتل. ربما كان القتل فعلا مجانياً كما لدى بطل ألبير كامو في رواية « الغريب » أو بطل الكاتب الألماني بيتر هاندكه في روايته « قلق حارس المرمى ... ». حدث القتل فجأة دون أي تصور سابق، كأي فعل مجاني يرتكبه فاعله سهواً أو عبثاً. ولو فكر الراوي في القتل ملياً لوجد نفسه عاجزاً عن ارتكابه. خصوصاً أن الراوي ليس بطلاً سلبياً ولا يعرف الشر. لكن فعل القتل هنا لم يحمل طابع الشر أو الأثم الصرف بل ظلّ مشرعاً على إمكانات التأويل.

رواية طريفة رواية « جبل العنز » بجوّها السوداوي وشخصياتها ولوحاتها المتعاقبة كمشاهد تصويرية وصفية: المنازل والناس والحقول ... رواية ترجع الى المكان وتحتفل به، لكن ليس على الطريقة التقليدية، وإنما عبر ما يوحي المكان من أحاسيس وحالات ومن خلال غرابة المكان وغموضه والتباسه بين الواقع والوهم. وقد كتب جبرا ابراهيم جبرا على غلاف الرواية: « في الرواية سواد يكاد لا ينجلي ولو للحظة واحدة، وحتى « الحفلة الكبيرة » تعجز عن إثارة أي فرح في أحد »، لكنها سوداوية عابرة، فالمأساة طريق إلى الفجر الذي سوف يشرق على حدود قرية « جبل العنز » □



يقتلون ليعيشوا

مودي بيطار سمعان

«الأخضر واليابس»
رواية
جاد الحاج
منشورات اس. بي. سي. سيدني ـ ١٩٨٧



■ في روايته الأولى «الأخضر واليابس»، يبدو جاد الحاج كمن يفرغ ذاكرته ليشعل النار فيها. فعلى صعيد الوجدان الفردي تؤرخ الرواية لآدم الذي يخوض حرباً ذاتية ضد الحرب «الموضوعية» ليبقى نظيفاً، وعلى صعيد الوجدان الجماعي تتابع «الأخضر واليابس» المتغيرات المعيشية والإنسانية في سرد تسجيلي تصويري. لكنه تصوير لعالم متغيّر باستمرار يجرف معه ملامح كثيرة، وإذا كان آدم يجاهد للاحتفاظ بـ«الثوابت» فإنها ضمن حركة أيضاً هي الهروب عبر الهجرة: «من قال إن الإنسان كالشجر... الغربة في مكان غريب أرحم ألف مرة من الغربة في مسقط الرأس». ص ١٢٩.

يبدو جاد الحاج كأنه يرصد غالباً حركة الخارج في «الأخضر واليابس» بالوصف المركّز للشخصيات، والسرد الطويل لتفاصيل القرية، والأحداث المواكبة للحرب في القرية والمدينة. لكنه يورد عبر ذلك الصراع النسبي بين الفرد والحاضر، آدم والحرب، والصراع المطلق بين المكان والزمان، وهدة وبيئتها المختلفة ثم بيروت والمتغيرات فيها. وموقف الكاتب واضح منذ البداية: من مع الحرب «متهوسون» ومن ضدها «عقلاء». ومذ كان آدم طفلاً علّق والده صورة من صحيفة الماهاتما غاندي تحت خيمة وقربه ماعز وقصعة حليب. وعلّقت الصحيفة قائلة: «ما تبقى زحمة وإرباك». وبرغم كونه من أمهر الرماة في قريته اهتم منذ حداثته بتفاصيل معاهدات السلم أكثر من اهتمامه بوقائع المعارك. وكان حلمه ينحصر بالعيش في وهدة وإحياء معصرة الزيت التي تركها له أبوه. موظف بسيط في فرع مصرف في القرية، زوج معلّمة وأب طفلة في الرابعة. لا يريد أكثر من البقاء في أرضه، يقطف اللوز، يعمل في كروم الزيتون ويعصره زيتاً. وكان أبوه هناك. بعد موته، كان كلما «وصل إلى الجلّ الأعلى، حيث شجرة الخنبلاس الكبيرة، كان يشم رائحة عنبرية دافئة، ويطفو قلبه إلى شفتيه متمنياً «أبي» كأنما رآه في مرآة». حتى المدينة لم تجذبه كما فعلت بالكثير من القرويين وربما لأنها سلبته أمه وأخته حواء. فالأم تركت وهدة بعد موت زوجها إلى المدينة غير عابئة بكلام الناس، واصطحبت معها ابنتها التي ما لبثت أن تزوجت وهاجرت الى أوستراليا. وتمر الأم دونما تأثير كبير في «الأخضر واليابس»، والكاتب يتوقف عند رمزين مهمين في حياته هما عمه الحكيم زعيم وهدة، بديل الأب، وجدّته التي عاشت طويلاً وكانت البديلة عن الأم. والحرب طاولت وهدة رسمياً بقذيفة صرعت الحكيم في اليوم نفسه الذي قضت فيه الجدة وكانت «كلما اقترب خطر من وهدة تستبصره وتنبّه الأهالي» ص ١٠٩. مع ذهاب هذين الرمزين يقرر آدم الانتقال إلى ◁

رواية الحياة المقرونة بمواجهة مطلقة مع الموت



المدينة: «الحكيم كان عقل وهدة وجدتي كانت روحها، وبعد رحيلهما صرنا مجانين نعيش في حتة» ص ١٣٠. وبذلك يلتقي مع أمه دون أن يعرف، ص ١٣٦، فالعلاقة لم تكن مع أرضه فقط بل مع رموزها أيضاً، ومع المكان والزمان، الجغرافيا والتاريخ.

يحافظ جاد الحاج على نص إخباري تقليدي ذي مسار واحد مع تضمينات فرعية للماضي والمستقبل من ذكريات ورؤى. ولا يخلو النص من الخطابة والتطويل والتفصيل كما لو كان الكاتب يجتهد في تذكّر كل شيء ليتطهر (كاثارسيس)، ويبدو أحياناً كمن يكتب تعليقاً أو تحقيقاً صحافياً. يقدم شهادة وإدانة، لكنه يورد حرائق الحرب في طريقة سردية أو خطابية تخفف من وقعها. شراء الجثث لسحلها، فقدان الزوجة عقلها من تناوب مسلحين عليها، والزوج قدرته الجنسية من اعتدائهم عليها وعليه، احتفاظ مقاتل بآذان بشرية في آنية زجاجية للكومبوت، حاجز سرقة ملثّم صباحاً رداً على سرقة مستودع سلاح، تحول القتل «عادة» والإنسان أشلاء. كل ذلك وغيره يصفع آدم ويصدمه، لكنه ينقل من بعد إلى اللغة، ويبدو ذلك واضحاً في أسلوب التعبير. وثمة شيء من التسطيح في الشخصيات، فهي إما طيبة وإما شريرة، وإن كان هناك جدل بين الماضي والحاضر فإنما يبقى في إطار عام. فالإنسان الجديد فقد طيبته وتحول شريراً في صراع بقاء مرير لا يبرّر التغيّر. هذه المقارنة بين ماضي الوطن وحاضره، أمس الناس ويومهم إشكالية شخصية لآدم وزوجته. وإذا كان الجدل بين الزمنين يخرج بنتيجة واحدة هي الحنين إلى الماضي وتفضيله الحاضر والمستقبل الذي يعد أو الأصح يهدد به، فإن ذلك يعرّض الحاج وكثيرين منا معه للاتهام بالرجعية والعودة الى الوراء من قبل أصحاب النظرة السياسية التي ترفض رجوع الماضي والشوق نحوه مهما كان جميلاً وتتمسك بالتقدم والتحولات مهما كانت رديئة. وليس مصادفة أن يبدأ التسلسل الروائي في القرية، الأصل والأساس موضوعياً، والمجتمع الأفضل شخصياً للكاتب. وليس مصادفة أن يأتي الخطر من الخارج. فالقرية لم تكن المجتمع الفاضل المثالي، لكن شرورها كانت على قياسها لا تهدد كيانها ولا تمنع خيرها. ويورد جاد الحاج نماذج من الخير والشر في عيشها إلّا أنه يشدّد على الطابع الإيجابي العام، ذلك السلام الداخلي والاطمئنان والرضى. إلى أن تتعرف القرية إلى الملازم أول مرشد عبود الذي أدخل الخراب إليها مذ داس أرضها بجزمته. عبود رمز واضح للشر المتلبّس وجه النقيض. يقول للحكيم إن كل همّه تدريب الراغبين من شباب القرية ليردوا الأذى عنها في حال تعرّضها للخطر من محيطها. ويقبل الحكيم بذلك حلاً وسطاً بين الرأي الرافض وذلك المتحمّس. لكن عبّود يصطحب الشباب معه إلى ساحة القتال في بيروت، ويعود أحدهم إلى القرية ليقول إن «الشغلة وسخة» ص ١٠٥، وأنهم اكتشفوا بعد مقتل الضابط أنه كان لصاً بيته «مغارة علي بابا» ص ١١٢.

القتل عادة والانسان اشلاء والقرية هي المجتمع الأفضل شخصيا للكاتب

حياة آدم وعائلته في المدينة تزيد اقترابه من عالم الحرب الحقيقي، وقرفه ويأسه مع عبلة من الأحداث ومسار تطورها. لم تكن حياة، بل نوعاً من الوجود على الحد بين الحياة والموت أوجدته الحرب. ورغم وصول آدم إلى عمق التجربة يخرج نظيفاً كما أراد دائماً، فهو واجه الخيار بين قتل أسير أو التعرض للقتل هو نفسه. كانت مواجهة حقيقية بين آدم صاحب المبادىء المثالية وآدم الواقعي رب العائلة التي سبقته إلى قبرص لتهاجر معه إلى أوستراليا. وكان خياراً مطلقاً صافياً: «نعم، نعم»، «لا، لا». واختار آدم الثانية لأنه عجز عن القتل، لكنه بقي حياً. لم يفكر في الهجرة عند اندلاع الحرب إلّا في نقاشه مع مرشد عبّود. «إذا اقتضى الأمر وما عاد في الإمكان غير ذلك أقتلع نفسي وأمضي ولا ألوّث يدي بالدم» ص ٣٥. لكن النهاية التراجيدية لسناء والتوأمين تقنعه وحدها أنه كان مخطئاً، وأن على الطيبين أن يقتلوا الأشرار ليبقوا أحياء. سناء الصبية الرائعة الجمال زوجة مالك المبنى العاجز جنسياً، والذي يسيء معاملتها ويضربها برغم تحملها العيش معه وحبها لتوأميه من زوجته الأولى. تعشق رمزي وترفض ترك مالك والطفلين لكي لا تتعرض مع رمزي لانتقام زوجها تاجر السلاح ذي النفوذ الكبير، ثم تقبل بالسفر إلى قبرص عندما تحمل من رمزي شرط أن تصحب التوأمين معها. ويقبل رمزي ويعدّ العدة، لكن الزوج يكتشف الخطة في اللحظة الأخيرة ويفسدها. وتموت سناء وجنينها والطفلين أيضاً فيما كانت تحاول حمايتهما من مسدس الزوج. سناء العروس، رمز الفرح وجنينها رمز الغد الواعد، تقتل في بشاعة مريعة فيخيّم السواد على خاتمة الرواية وإن اختار المؤلف أن ينهيها بصورة تقليدية للأمل: «فوق الجبال بدأت الشمس توقّع، بيكر خيوطها، معاهدة فجر جديد» ص ٣٣٧. ويبدو التوأمان زيادة روائية ومغالاة تراجيدية في الخاتمة، ولماذا توأمان بدلاً من واحد اذا كان لا بد من طفل يعزز صورة سناء الصالحة في الرواية؟

«الأخضر واليابس» من أدب الحرب وإشكالياتها الوجودية ومشاكلها الحياتية. لكنها حياة مقرونة بمواجهة مطلقة مع الموت: إذا أردت أن تعيش ما عليك إلّا أن تقتل □

الموهبة لا تكفي

ميشال جحا

«بحيرة المصل»

شعر

يحيى حسن جابر

شركة «رياض الريس للكتب والنشر»

لندن ـ ١٩٨٨

■ هذه المجموعة الشعرية، التي تضم دزّينة من القصائد المتحررة من الوزن والقافية، الفائزة بجائزة يوسف الخال للشعر ١٩٨٨، تدور حول الحب والحرب، حول المرأة والمقاومة، وتصور معاناة الشاعر الجنوبيّ الذي يقاوم الاحتلال الاسرائيلي بالشعر.

وبسذاجة وسخرية تعبّر عن الآنيّ واليوميّ والطفوليّ وتمزج بين الواقع والحُلم.

حيث يقول:

«قررتْ امي اخيراً
اذا دخلَ الصاروخُ مطبخنا
ستنقره وتُسقطه في طنجرة الكوسى
تطبخه مع أرزّ الشظايا» .. (ص ٣٣).

• • •

وهو يستطيع أن يصوغ من الكلمات المألوفة، المعاني غير المألوفة:

«الجياد الخاسرة
تترجّل الى أقرب حانة
لتضمّد صهيلها» .. (ص ٤١).

وما دمنا في الصياغة فهو صاحب مقدرة على استعمال الكلمات استعمالاً بكراً ينتج عنه لغة وصور سريالية غير مألوفة.

«من عنقود السهرة

يحيى حسن جابر

بحيرة المصل

نفرط الضوضاء
قُبلةً قُبلةً
والأصابعُ المشدودة ، تنغرز
لتُسقط الرعشة كجثةٍ ضاحكة
و يتفرق الموج
ليغسلَ رغوته
عن زجاج الأسماك » .. (ص ٤٩) .

• • •

وفي قصيدة « بحيرة المصل » التي يُهديها الى أمه والتي أعطت المجموعة الشعريّة اسمها ، يصوّر لنا هذه الأم المجاهدة :

« انجبته صبياً أعمى
صبيٌ مُعلَّقٌ في الهواء بلا ملاقط
وانتظرنا معها الرجلَ الغائبْ
مع موكب الشغّيلة خلفَ البحرْ
نلتمُّ حولها كالمكتوب
الواصل من المهجرْ
وتُحصينا كالماعز كل مساءْ
ثم تبعثرنا على المخدات
حتى لا نُصغي لدمعتها » .. (ص ٦٧) .

ثم يصوّر لنا موتها :

« عشرةُ مخالب تنبشُ الكفنْ
قرأ الضابطُ شهادة الوفاةْ
سرقَ الجنديُّ وردةً من الاكليلْ
فتحوا البوّابةْ
الجثّةُ تمرُّ فوقَ الجسر والماءْ
ارتعشَ الليطاني
ابتسمت أمي في تابوتها
تشققت الشمسُ كالخشبِ العتيقْ
ضحكنا
عانقنا بعضاً
صباح الخيريا أجمل قبر
صباح الخير أيتها القرى » .. (ص ٨١) .

فهو هنا ينظر الى عبثيّة الموت ويخلط بين الحزن والفرح .

• • •

نصيحتي للشاعر ــ وهولا يزال في أول الطريق ــ أن يتثقف ، أن يقرأ الشعر العربي من قديم وحديث ، وآداب الغرب بلغاتها إذا أمكن .

السطحية لا تُغْني . والشاعرُ الضحل الثقافة لن يكون شاعراً كبيراً مهما كانت موهبته فذّة .

الشاعر كالنحلة تجني الرحيق من مختلف الأزهار وتصنع العسل . فالى مجموعة شعرية جديدة يقل فيها « المصل » و يتدفق النسغ والدم الجديد ، يكثر فيها الجنى ويحلو الشعر هذه الخمرة المعتقة □

هشام عزيزات

بيان سياسي لتحرير النقد

« الأدب والاديولوجيا في سورية ١٩٦٧ . ١٩٧٣ » .
بو علي ياسين . نبيل سليمان
دار الطليعة . بيروت . ١٩٧٤

■ قد تبدو العودة الى دراسة نقدية لكتاب صدر عام « ١٩٧٤ » ، مستغربة ، مستهجنة ، في وقت تغمر الأسواق الثقافية سيول من الكتب والمنشورات والدراسات ، التي تحمل الجديد والقديم من النظريات النقدية الأدبية . لكن عودتنا الى كتاب « الأدب والأيديولوجيا في سورية : ١٩٦٧ ــ ١٩٧٣ » « لمؤلفيه بوعلي ياسين ونبيل سليمان » ، تأخذ أهميتها من كون الكتاب يعرض بالنقد لأعمال مجموعة من القصاصين والروائيين والمسرحيين السوريين ــ وهذا ما نطمح الى تبيانه ــ بالاضافة الى أن الناقدين يعتمدان منهجاً محدداً في النقد ، يتطلب أن يقف الباحث عنده واقعياً ودارساً ، خاصة وأنه المنهج نفسه الذي يستعمله قطاع واسع من النقاد الأدبيين في العالم العربي .

الموضوع الأول الذي يتبادر الى الذهن حتى قبل الدخول في صفحات الكتاب ، هو تلك العلاقة التي يعطيها الناقدان للايديولوجيا والأدب ، فهما يعتبران أن الايديولوجيا تحدد العطاء الأدبي والفني للأدباء ، وأن الموقع السياسي والانتماء الطبقي يوجهان عملية خلق الشخصيات القصصية أو الروائية أو المسرحية . لذلك هما يعمدان أولا الى القاء نظرة سياسية على الساحة السورية ، و يصنفان القوى فيها تصنيفاً طبقياً جامداً ، ثم يقومان بتصنيف الأدباء على أساس القوى الطبقية .

وأخيراً يدرسان نتاجات الأدباء بشكل مجتزأ ومبتور ، كي تأتي الاستشهادات مؤكدة للتصنيف الأساسي الذي وضعا الأدباء ، كل الأدباء ضمنه .

هدف النقد
نصرة طبقة
على طبقة
واظهار سقوط طبقة
وصعود طبقة أخرى

والناقدان منذ البدء ، لا يخفيان هذه العلاقة ، بل يؤكدان انهما بصدد دراسة أعمال الأدباء السوريين على ضوء الاشتراكية العلمية « ولقد حددنا موضوع دراستنا ، بنقد الأدباء السوريين ، من خلال كتاباتهم في عام ١٩٦٧ والأعوام الستة التي تلته لسببين : أولهما تقني بحت ، غايته تصنيف مجال البحث ، والآخر ينبع من قناعتنا بأن الهزيمة الحزيرانية قد كشفت بشكل فاضح أوراق طبقة حاكمة ، مثلما فضحت من قبل حرب ١٩٤٨ الطبقة الاقطاعية ــ الرأسمالية ــ الكومبرادورية . لقد ◁

دلت الهزيمة الجديدة على انتهاء دور طبقة بكاملها في حركة التحرر الوطني والاجتماعي ، وتحولها الى طبقة معيقة للتقدم والاستقلال ، عدوة لقوة العمل ، متحالفة أكثر فأكثر مع الرجعية القديمة ، متصالحة أكثر فأكثر مع الامبريالية العالمية . لقد آن الأوان لصعود طبقة جديدة ، بمصالح وأيديولوجية جديدة .. آن الأوان لصعود البروليتاريا ، ولظهور الأدب البروليتاري وانتشاره » (ص — ٨) .

إذن ، الهدف من عملية النقد ، كما أوضحها ، النص أعلاه ، نصرة طبقة على طبقة ، وإظهار سقوط طبقة معينة ، في سبيل صعود طبقة أخرى هي هنا : البروليتاريا . ومن أجل تحقيق هذا الهدف فهما يبدآن بالقاء نظرة سطحية — نستطيع القول إنها غير علمية وغير صحيحة — على بنية المجتمع السوري (الشامي) ، و يطلقان أحكاماً جازفة بالتصنيف الطبقي . وبما أن « أيديولوجيا الأدب » تتطلب أن يكون لكل طبقة ممثلوها وكتابها وأدباؤها ، فإنه من الطبيعي أن يعمد الناقدان الى اختيار ادباء محددين ، واعتبارهم ممثلين لطبقات المجتمع . وبعد الحكم عليهم ، يبدأ النقد لاثبات الحكم ولتأكيد الادانة . وهذا الاختيار لا يتم الا بعد دراسة نقدية سليمة ، بل يأتي معكوساً — على ضوء فهم الموقف السياسي والفكري الذي يقفه الاديب : فإذا كنت أنت — حسب تصنيف الناقدين — محافظاً رجعياً أو برجوازياً صغيراً ، فمن الطبيعي — عند الناقدين

اختيار الأدباء كممثلين لطبقات المجتمع وبعد الحكم عليهم يبدأ النقد لاثبات الحكم وتأكيد الادانة

ايضاً — أن تكون كافة الشخصيات الأدبية في قصصك أو رواياتك محكومة سلفاً بالصفة التي أطلقت عليك ، و بالتهمة التي ألصقت بك منذ البدء .

لذلك ، لا يعود للقصة أو للرواية حياتها الخاصة ووجودها المميز ، وتفقد الشخصيات الأدبية نموها ودلالاتها ، لتصبح مجرد آلات تتكلم باسم المؤلف أو الكاتب . والناقدان لا يقبلان وجود أكثر من شخصية واحدة في القصة ، لأنه يصبح من الصعب عليهم عندها أخذ واحدة من الشخصيتين كدليل على « الموقع الطبقي » للأديب الذي هو موضع اتهام ومحاكمة . ولأن الأمر هكذا ، يعتمد الناقدان التجزيئية في قراءة النص ونقده . فبدلاً من أن يأخذا شخصية قصصية ما ، و يدرسا تطورها خلال العمل الأدبي ، و يراقبا علاقاتها مع الشخصيات الأخرى ، أي بمعنى آخر أخذها كوحدة عضوية لا تتجزأ ، على العكس من ذلك يقومان بأخذ مراحل محددة من « حياتها الروائية » ويحللانها ، ثم يطلقان الأحكام العامة عليها ضاربين بعرض الحائط التطور الذي تعبره والشكل الجديد الذي تصيره أخيراً .

من الطبيعي أن لا يكون الأدب منفصلاً عن الحياة ، وأن لا تكون له حياته البعيدة عن هموم المجتمع ومشاكله واهتماماته . لكنه من الطبيعي ايضاً ان المقاييس التي تستعمل لفهم الواقع الحياتي اليومي الذي يعيشه الأشخاص الحقيقيون ليست هي ذاتها المقاييس التي تستعمل لفهم جو رواية أو قصة ما . وإلا لأمكن القول ان الأدب هو نقل للواقع كما هو .

إن الناقدين يدعيان أنهما يعتمدان المنهجية الماركسية في التحليل والنقد ، لذلك فهما يدينان سلفاً المرحلة التي اختاراها لدراسة نتاج الأدباء السوريين ضمنها (١٩٦٧ — ١٩٧٣) . ولهذا التاريخ معنى خاص ، فهو يقع بين أكبر هزيمة عسكرية حلّت بالدول العربية و بين أول انتصار حولته بعض الأنظمة العربية الى هزيمة سياسية بشعة . ولأن هذه المرحلة شكلت بالذات قلقاً اجتماعياً عميقاً لدى أدباء سورية « الشام » لكونهم أصيبت بهزيمة بالغة عام ١٩٦٧ ، كان من الطبيعي أن يكون النتاج الأدبي بمجمله « سياسياً » أو على الأقل يعالج الأزمات الاجتماعية التي نشأت آنذاك .

و بدورنا نقول : إن الخطابات التي تعاطت مع حدث الخامس من حزيران ونتائجه ، كثيرة ، بهدف تفسير الأسباب والعوامل التي قادت اليه وجعلته مدوياً بهذا الحجم ، والى هذه الدرجة الكارثية ، فمن قائل إن الأمر له صلة بضعف الجاهزية العسكرية ، الى قائل بأن الأمر أعمق من هذا ، و يرتبط ببنية نظام سياسي بكامله وعجز الطبقة القائدة فيه عن إنجاز مهام التحرر الوطني ، الى قائل إن للهزيمة مقدمات في بنية المجتمع العربي « المفوّق » ، وانما تعبر عن حالة التأخر التاريخي فيه ، الى قائل ان الهزيمة تعبر عن مغادرة الجماعة لموقعها الاسلامي ، وانفراط عقد الدولة والمجتمع الديني ، والارتماء في أحضان الايديولوجيات العلمانية ، الى مدع بتبني الخطاب الماركسي في تفسير الهزيمة ، و بادعاء فاضح بأن البرجوازية الصغيرة لا تستطيع كطبقة انجاز مهام التحرر الوطني والثورة الوطنية الديموقراطية .

من الثابت أن هذا التحليل الطبقوي ، أي الذي غلّب استعمال مفهوم الطبقة لتفسير الهزيمة ، كان من التهافت الى حد ضاعت فيه القضية من بين يديه ، بما هي قضية سياسية مريرة تحتاج الى قدر كبير من الواقعية والروية . ولم يكسب هذا التحليل غير اكتشافه النظري ، فانتصر لنفسه على التاريخ ، وانتصر للرغبة على الضرورة ، وللمفهوم على الواقع ، ولم يصحُ على الحقيقة إلا بعد أن كانت هذه « الطبقة » تغادر السلطة فعلاً ، لا لكي تصعد البروليتاريا واليسار ، ولكن ليصعد السادات .. بطل الهزيمة العربية بامتياز ، ليصفي ما تبقى من مكتسبات المرحلة القومية بامتياز .

قلنا إن قرار الادانة عند الناقدين جاهز منذ البدء ، ففي المقدمة التي يجب أن تكون تعريفاً ومدخلاً لقراءة الكتاب ، كان واضحاً من صيغة « سؤال العارف » الذي طرحه الناقدان على نفسيهما ، أن الجواب جاهز . « لقد كان التساؤل التالي هو الدافع الأساسي للقيام بهذه الدراسة المطولة » : إذا كانت الحركة الشعبية والوطنية قد تعثرت ، واذا كان المفكرون بغالبيتهم انتهازيين أو غير علميين ، والساسة تجريبيين أو مضللين ، فهل ترى الأدباء في مستوى أفضل ؟ » (ص ــ ٦) .
والجواب عند الناقدين هو سلبي .

من هذه المقدمة ، يبدو التناقض الذي يقع فيه الناقدان واضحاً ، فهما أساساً لا يعترفان بوجود أدب منفصل عن الواقع السياسي والطبقي ، و يصران على اعتبار الأدباء ممثلين للقوى الاجتماعية المختلفة . لكنهما مع ذلك ، وكما ورد في النص أعلاه ــ يطلبان من هؤلاء الأدباء أن يكونوا خارج « الحركة الشعبية والوطنية التي تعثرت » . والواقع أن هذه مغالطة كبيرة : فإما أن يكون الأدباء جزءاً من الحركة الوطنية الشعبية ، وإدانتهم والحال هذه تكون من ضمن إدانة هذه « الحركة » ، وإما أن لا يكونوا ، فيجب عندها إيجاد منهج ووسائل للنقد والادانة ، تختلف عن تلك المستعملة لنقد وإدانة « الحركة الوطنية والشعبية » ، ولكن الناقدين يصران على استعمال المنهج نفسه سياسياً وأدبياً وهنا تبدأ المأساة .

نحن ندرك تماماً أن نقد عمل أدبي ما يجب أن يستوعب الظروف القومية والاجتماعية والسياسية التي عاشها الكاتب . واذا أردنا ، في هذه العجالة ، أن ندخل في تفاصيل هذه الظروف التي تعد الخلفية التي تحكم الانتاج الأدبي السوري في السنوات الماضية ، لخرجنا عن الموضوع الأساسي ، ولوقعنا في دائرة التيه التي وقع فيها الناقدان طوعاً .

فالطريقة التي يعتمدها الناقدان ، مع كل الأدباء الذين انتقدوهما هي التالية : التعريف بالأديب ، ثم تصنيفه طبقياً : « من الحق أن نقر أنه لم يزل للرأسمالية غير الكومبرادورية والمعادية للاقطاع ، وهي المسماة « ليبرالية » ، ما تقوله للناس . ذلك لأن الثورة البرجوازية لم تتم بعد في بلادنا . وأشهر ممثلي هذا الاتجاه في الأدب : نزار قباني وغادة السمان . أما دعاة المجتمع القديم ، أمثال عبد السلام العجيلي و بدوي الجبل وألفة الادلبي ، فليس من جديد عندهم » .
أما لماذا هذا التصنيف ، وما هي الأدلة السياسية وحتى الأدبية ، التي تؤكد هذه الاحكام ، فهذا ما لا يشير إليه الناقدان ، بل يأخذان القاريء معهما في رحلة يختاران خلالها النصوص التي يريدان ، ويحللانها كما يحلو لهما ، و يؤكدان أخيراً مقولتهما السياسية الأولى .

والمضحك المبكي في نقد هذين الناقدين ، أنهما لا يشعران بالرضى على أي موقف يعرضه الكاتب . فغادة السمان متهمة بأنها برجوازية ، ولكنها عندما تتكلم عن البرجوازية وتدينها يأتي موقف الناقدين عجباً . « في قصة « ارملة الفرح » ، تكتب غادة عن طبقة تعرفها حق المعرفة . و بالرغم من أنها من بنات هذه الطبقة، فان انتقاداتها لنمط الحياة البرجوازية والاخلاق البرجوازية تنطلق كالسهام المسمومة وتنفذ الى أعماق الفساد والعفن البرجوازي ــ الارستقراطي . ما الذي لا يعجب الكاتبة في البرجوازية العربية ؟ » (ص ــ ٧٩) .

وتستمر مغالطات الناقدين . في « الصفحة ٨٦ » ، يعتبران أن الحلم يناقض اليسارية ، لذلك يدينان الشخصية القصصية والكاتب أيضا باليمينية الرجعية الأولى ــ لأنها حلمت وخلقت شخصية من خلال الحلم . وعندما تتحدث غادة عن ثورة اليمن ، يبقى سيف الادانة مسلطاً فوق رأسها ، لأنها لم تتحدث عنها بحرارة (ص ٩١) .. الخ .

ولن نترك الأمر يطول بنا أكثر . فالأديب جورج سالم ممثل للوجودية والنقد الذي يوجه اليه هو نفس النقد الذي وجه الى عبد السلام العجيلي وألفة الادلبي ، وكوليت خوري وغادة السمان وكذلك الأمر بالنسبة الى مصطفى الحلاج ، فهو صاحب نزعة دينية فنائية . والناقدان يبحثان عن أدلة لهذه التهمة ، فيجدانها في مسرحية « الدراو يش يبحثون عن الحقيقة » . وكيف يكون هناك دليل أكبر من استعمال كلمة (الدراو يش) ، بالرغم من كل إيحاءاتها الدينية الصوفية .

أما هاني الراهب ، فهو برجوازي صغير ، وادانته تتم من خلال « فضح » شخصيات قصصه التي هي في معظمها طلاب وموظفون ومثقفون .

وهكذا حتى النهاية : « هذا صدقي اسماعيل ، الابن البار للبرجوازية المتوسطة الحائرة المترددة . وهذا حسيب كيالي ابن البرجوازية المتوسطة القانعة والشاكية ، والملتزمة في آن واحد بايديولوجيا الطبقة العليا . وهذا ايضا زكريا تامر الأكثر تمثيلاً للبرجوازية الصغيرة بكل ما فيها من فردانية .

أما علي الجندي ، فهو أصدق من يمثل مأساة الافلاس السياسي للبرجوازية الصغيرة .. » (ص ١٧٧) .

ولا ينجو أحد من الأدباء . و يستمر النقد البائس ، في خلق بؤس النقد الذي لا يجد إلا التشريح والطعن وسائل لممارسة ذاتيته الفردية ، تحت ستار من الادعاء باستعمال الايديولوجيا في الادب . وما استعمله بوعلي ياسين ونبيل سليمان ، ليس بأي حال من الأحوال منهجاً نقدياً ، بل هو موقف سياسي سحباه بمغالطات مقصودة على عالم الادب ، في محاولة يائسة لخلق نظرية نقدية جديدة و يائسة أيضاً ، ولكن بامتياز !

والنتيجة : سقوط مرعب في فخ السطحية والتعسف ، أسمياه خطأ « أيديولوجيا الادب » ◻

تحت ستار من الادعاء باستعمال الايديولوجيا في الادب يستمر النقد البائس ولا ينجو أحد من الأدباء

هشام عزيزات : كاتب من الأردن ، سيصدر له قريب كتاب بعنوان «حنا مينة . الرواية والمرأة والقضية القومية» .

تسويد البَياض بالموعظة !

نـــوري الجـــراح

«المناضل الطبقي على الطريقة التاوية»

قصيدة شعرية ودراستان ملحقتان بها

عبد الكريم الخطيبي . ترجمة كاظم جهاد

منشورات دار توبقال للنشر، المغرب ـ ١٩٨٨

■ « المناضل الطبقي على الطريقة التاوية » ، كتاب شعري يستدعي التأمل والتفكير . ففي « قصيدة » الخطيبي التي يضمها الكتاب وتحمل هذا العنوان ، وكذلك في « تأويلها » المرفق بنصها ، والذي وضعه الناقد محمد الزاهيري (١) نحن بإزاء « فعل شعري » ، و « استجابة قارىء » ، على اعتبار أن نص القصيدة التي وضعها الخطيبي بالفرنسية وترجمها كاظم جهاد الى العربية دعوة فكرية شعرية يوجهها مناضل طبقي مفترض ، له مواصفات جديدة (تاوية) إلى قارىء ينتظر منه أن يصاب بعدوى النص ، ان يجوز مَظْهَراً يفضي به إلى أفق النص الى تعليماته واشراقاته التي تفيد بضرورة إفناء الذات في الآخر ، الى ضرورة التخلي عن كل إيديولوجيا لاهوتية أو ميتافيزيقية بواسطة « عنف المتعة » الذي يمكن أن يتأتى لدى الخطيبي من خلال تجربة المزج بين الماركسية والتاوية . وحده هذا المزج ، بكل ما يطرحه من قيم وتصورات جديدة يُمكّن « الانسان الجديد » من مواجهة الفكر السائد المسيطر ، كما يرى المفكر المغربي .

بادئاً لا بد من الاشارة الى أن نص « المناضل الطبقي » يتوخى أن يكون نصاً شعرياً شمولياً يُشكّل في تشكّله مفهوما جديداً للشعر بشكل خاص ، وللكتابة بشكل أعمّ . وفي تلمسنا لهذا المفهوم نعثر على : « يرسم الفعلُ الكلامَ كما يُحرِقُ القوسُ سهمَ البلّور(٢) » . الكلام إذن ، أو الكتابة = فعل . وعلى نحو أدق هما خلاصة الفعل الذي يتلاشى فور تحققه . فالكتابة لدى الخطيبي إذن ، هي بمثابة الامحاء . وهذا المفهوم المختزل في سطر شعري في القصيدة يحيلنا على أحد مؤثرات الخطيبي النظرية ، حيث نجد جذره في اشراقة من اشراقات المنظّر الفرنسي جاك دريدا في كتابه (الكتابة والاختلاف) (٣) : فـ « اللغة بالذات تجد نفسها مهددة في حياتها ، ضائعة ومبلبلة لكونها لم تعد تعرف لها حدوداً ، ومحالة الى تناهيها الخاص ، وهذا في اللحظة التي تبدو فيها حدودها آخذة في الامحاء » (٤) .

وهذا الجذر النظري ، الذي يُشخص حالة من حالات اللغة قبل أن تتحول الى كتابة ، أي وهي في حالة وقوعها تحت يدي ونظر الكاتب الذي هو في حالة تردد وتجاذب بين اللغة وتصوراته ، فضلاً عن مشاعره ورغباته فيما هويتهيأ للفعل ، قد يكون جذراً مشتركاً بين الرجلين دريدا والخطيبي ، وسواهما أيضاً من كتاب وشعراء فرنسيين وعرباً فرانكوفونيين ممن تأكد لديهم السعي نحو كتابة تقر وتطالب وتتحقق في ما يسمى بـ (الاختلاف) الذي هو النقيض الكامل لـ (تجاهل) الآخر ، أو تحويله الى صورة من صور الـ (أنا) كما هو الحال في الكتابة المسيطرة أو الكتابة التي تدين للسائد المسيطر .

ولا يكون الكاتب ممكناً ، وبالتالي لا تكون الكتابة ممكنة

◆

الاصرار على مزاولة الوعظ والحكمة حرم القارىء أن يكون مشاركا

لدى الخطيبي في نصّ « المناضل الطبقي » إلا في المعادلة التالية :

(الكاتب الجيد يغري أولاً
ويقدّم السُّمَّ بعد ذلك
وفي أثناء الكتابة يَسمُّ نفسه) (ص ٤٢) .

أما القارىء الذي يريده الخطيبي مريداً لمناضله الطبقي على الطريقة التاوية ، فيُشخِّصه لنا هذا المقطع في القصيدة :

(القارىء الجيد يتجرّع السمّ
ولكنه من النشوة لا يموت
بل يهيء سُمّاً أكثر نقاء
ويبل به فكر قراء آخرين) (ص ٤٢) .

ولكي نقف على مجمل الأفكار التي يطرحها نصّ المناضل الطبقي نسوق هنا تعريفه لـ « الكتاب الممكن » ، ومن ثم الخلاصة التي تتحقق معها رسالة القصيدة ، والجوهر الذي رمى إليه الخطيبي من محاورته القارىء :

(الكتاب الجيد يتبع الترحال الأعظم
يخط توقيعاً يتيماً
وينفصل عن لذته الباطنة) (ص ٤٣) .

الخلاصة :

(كتاب جيد قارىء جيد كتاب جيد
هذا هو أيضاً فضيلة طبقية) (ص ٤٣) .

الدعوة :

(خُطَّ بالأظافر شهوتك الشفافة) (ص ٤٣) .

لا ترمي الاستشهادات هنا إلى اختزال القصيدة بهدف تحديد غاياتها ، وإنما الى استقطاع شذرات منها لتحديد مستوى من التفكير والاشارات تضمنتهما القصيدة بما يفيد في وقوفنا على مشارف النص نحو استكشافه أولاً بأول .

على المستوى النظري الايديولوجي يُلحُّ الخطيبي في قصيدته « المقلِّدة » للنهج التاوي في التعليم ــ وإن تكن الرغبة والاعلان عنها قد أشارا الى مزج الماركسي بالتاوي لاستخراج نهج ثالث ــ على الدعوة الى إعادة النظر في الايديولوجيا المسيطرة ــ دينية ودنيوية ، من خلال إعادة النظر في قضايا كثيرة أبرزها :

قضية اللغة . قضية الكتابة . قضية الجنس . قضية السلطة . قضية الثورة . قضية التخلف والتقدم من خلال طرحه لقضية (الشرق والغرب) و (الغرب والعالم الثالث) ومن ثم قضية الايديولوجيا .. الخ ...

ويسعى الخطيبي في دعوته الى إعادة النظر هذه ، الى خلخلة الخطاب السائد الاستعماري من خلال الانقلاب على معانيه ، ورجرجة حضوره في الذهن والمخيلة والسلوك .

ولما كان الاستعماري ــ السلطوي ذكوري النزعة والخطاب والسيطرة ، فان من إداليات ما يطرحه الخطيبي هو تدمير الذكورة لصالح الأنوثة لا بالانتماء الى الأنوثة ، وإنما بالتخفيف من الذكورة ، بواسطة منطقة ثالثة هي (الخنثى) التي تجمع صفتي الأنوثة والذكورة في حالة من التصالح والتمازج الحر : (كُنْ رجلاً كُنْ إمرأة كُنْ خنثى (٥)) على أن هذا « الثالث » يضمر ، بل ويعلن ميلاً نحوثِقلٍ جاذب هو الأنوثة المقموعة ، بصفتها الأصل . وبصفتها (الفراغ) الذي تتردد مفردته ، في النص فضاء للأنوثة ، وفضاء للآمعنى ، بصفته مستقبل المعنى المسيطر !

أما البديل المقترح للسلطوي الذكوري الأناني الذي يحكم العالم فهو :

(هو الحركة في المنفى
الانتفاء في الآخر بوحشية
هو الانفتاح على الاختلاف الذي لا رجوع منه) (ص ٤٤) .

وهو بالنسبة الى الكاتب الفرانكفوني ذي الأصل العربي في هذه الدعوة التي يوجهها الخطيبي :

إنتمِ إلى الرنين الوحشي لكلمة « بربريّ » (ص ٢٨) .

لا ذلك الانتماء الاثني ، وإنما الانتساب الى المعنى الوحشي المطلق لكلمة بربري .

وفي متابعة النص نكتشف تحديداً واقعياً لكلمة يقربها من صورة البدوي . حيث يؤطر الرحل الصورة :

(لا شيء يضاهي كلمة « بربري »
المقذوفة مثل سيف على الرمل) (ص ٢٨) .

ويتأكد النموذج الدال على المعنى في إدراج الخطيبي لأحد طرفي الاختلاف في قصيدته ويظهر اسم (البدوي) غير مرة .

تنزع قصيدة الخطيبي الى تشخيص الحكمة بكلام بسيط قاصدة إيصالها الى قارىء يفترض فيه أن يذيب ذاته في ذات معلمه ، وفي ذوات الآخرين . وتبقى القصيدة وحكمتها بلا فاعلية مرجوة ، ما لم يتحقق لها مثل هذا القارىء . وتفترض القصيدة ــ بغض النظر عن حجة حكمتها ــ قارئاً ملمّاً بالعلوم والمعارف والفلسفات ، هضمها واتخذ منها موقفاً ، وها هويتهيأ لمبادلتها بقصيدة الخطيبي التي تتوهم شاعريتها ، من خلال ادعائها تحقيق مفهوم جديد للشعر ، لا نعثر عليه في القصيدة ، إلا في اشارات قاصرة ، لم تبلغ شأواً ، ولم تكسر سابقاً ، ولم تبن عليه ، فهي اشارات عامة ، وغامضة . وسريعة ، في وقت يتطلب معه نص (القصيدة) الذي شظّى معانيه في كل اتجاه ، وطاول كل معنى ، بالقلب والعكس والضد والكسر ، موقفاً من معنى الشعر ، ومفهوما له .. على الأقل ، لأنه ــ أي الخطيبي ــ نَسَبَ نصه الى الشعر . لكننا لا نقرأ إلا :

(إنتم إلى المعرفة الشعرية بلا تصنيم) (ص ٢٥) .

و : (ما تقصد بـ « معرفة شعرية » ؟

ــ بالحرف تلجىء الفكر
بالخط تتحكم بالحركة الزائغة
وبالموسيقى تجرح كينونة الزمان) (ص ٢٥) .

بالرغم مما تفضي إليه كلمات وتعبيرات في هذا المقطع من اشارات ومدلولات ذات معان أساسية في نظرة الخطيبي ، كما هو الحال مع تعبير (بالحركة الزائغة) ، أو تعبير (تجرح كينونة) ، فان المعنى العام لما يترسمه الكلام هنا ، لا يؤدي الى تثبيت أو اضافة فكرة جديدة تجعل للخطيبي مفهوماً جديداً للشعر ، يتجاوب و (حِكَمِهِ الجديدة) المضادة للحكمة السائدة على المستويات التي أشرنا إليها وصنّفناها آنفاً في (قضايا يعالجها

◆
دعوة فكرية شعرية يوجهها مناضل مفترض يمزج بين الماركسية والتاوية لمواجهة الفكر السائد المسيطر

النص) ، اللهم إلا إذا اعتبرنا مضمون القصيدة واشاراتها المختلفة مصدراً للجدة أو لـ « الحداثة » مع كل التحفظ من غموض التعبير الثاني ، أو إذا اعتبرنا محاكاة الخطيبي لغة لاوتسو في كتاب « التاو » مصدراً لمفهوم جديد في الشعر .

الأسرة تلوث والزوجية تمتص والمؤسسة تقود الانسان الى النكوص

تُقطع القصيدة بشفار حكمتها أفكاراً انسانية عديدة تعود الى فلاسفة ورؤيويين من عصور وعصور . وتمزج ما انتقت وهضمت من صور وأفكار في وحدات لغوية وصورية وانساق معرفية تؤدي غاية تعليمية . تهاجم الأنا . تدعوها الى الذوبان في الآخر . . ولكنها لا تتخلص من (أنا) تقف وراءها هي (أنا المعلم) الذي لم يختف رغم كل ما أطلقه من تعويذات ، وما أشاعه من بخار حاجب لهذه الأنا . إن مقتل كامل المعنى الانساني الشاسع الذي يدعو اليه (المناضل الطبقي على الطريقة التاوية) إنما يكمن في اعتقادي في ثلاثة :

١ ـــ لغة الحكمة التي بَثَّتْ سمها في روح القصيدة .

٢ ـــ ضعف الشاعرية .

٣ ـــ اختفاء اللاشعور ، وسيطرة العقل على الشعور .

وهذا أدى من جملة ما أدى إليه ، إلى تحول النص الشعري الى خطاب نظري ايديولوجي ، فقد مقدرته على نقد الايديولوجيا السائدة ، عندما قلد الشعري ، وفشل في تحقيق شاعريته . وأقصد بالشعري كقيمة ، هنا ، ما قد يكون قصده الخطيبي نفسه ، بل وما قد أطلقه فعلاً من معنى وتصورات ثائرة ورؤيوية ، ولكن من دون أن تبلغ الحرية الهائلة التي يتيحها الشعري لنفسه . من دون أن تتحقق شعرياً . ولوذهبنا الى مضمون الخطاب الذي يطلقه الخطيبي إذ يصوغ ، شخصية المناضل الطبقي التاوي ، ففي اعتقادي أن قضية واحدة تجعل من الكف عن مناقشة مدى واقعية هذا النحت : (الطبقي ـــ التاوي) وإمكان تحقق صورته خارج النص (على اعتبار أن النص يحمل دعوة الى ايديولوجيا انسانية تنحت نفسها من ايديولوجيتين وتتوجه بمراميها نحو اشراك الآخر بها) ؛ هي اعتباره ـــ أي النص ـــ ميثولوجيا ما ، ميثولوجيا مستحيلة تنادي بالانقطاع عن « الأصل » بصفته دمغة سلطوية و « هوية » محددة للكائن تملي عليه قسراً نهجاً يندفع فيه ، و بانقطاعه عن الأصل ، يتحقق له أن يكون يتيماً ، وفي وسعه أن يتقبل :

(انفتح على اللاّ ـــ ملكية) (ص ٣٢)

و : **(انتم الى المعرفة الشعرية بلا تصنيم)** (ص ٢٥)

و : **(وأعلّم المعرفة اليتيمة)** (ص ١٠)

و : **(انني أعلمك الشعر اليتيم)** (ص ١٧)

و : **(بكارة الغزالة تحتضن عذابي اليتيم)** (ص ٥٢)

و : **(إن الصحراء حقيقة يتيمة)** (ص ٥٣)

و : **(سأحمل مؤقتاً اسم حكيم يتيم)** (ص ٥٣)

إن الدعوة الى اليتم ، التي يتوجه بها المناضل الطبقي تتطلب مما تتطلبه الهيام في الآفاق بعيداً عن « الأصل » ، « الهوية » :

(انفصل عن أصلك ، عن طفولتك) (ص ٥٢)

وإذا كان « اليتم » هو البديل عن « الاقامة » في « الاصل » ، و « الاقامة » في « المكان » الذي يطلق وحش « الهوية » ضد سَفَر « الاختلاف » بمشاقه وأوهامه وجمالاته ، وما يتيحه من عناصر مُمَكِّنة لذوبان الطليق أو اليتيم بعيداً عن الهوية في الطليق واليتيم النظير ، فان الواضح أن الدعوة تنطوي على جماليات طوباوية ، إذ هي تتوجه الى الغرب القامع الأول لهويات مختلفة عن هويته ، هي هويات البدوي والهندي والاسكيمو ي (وردت الأجناس هذه في النص) ليتخلى وتتخلى ثقافته عن الأصل الذي يجعل منه ـــ أي الغرب ـــ قامعاً للهويات ، والبديل الذي يقترحه الخطيبي في قصيدته هو « اليتيم » . انه جواب على فعل الخنق التاريخي الذي مارسه الغرب ضد الهويات تتم بموجبه تسوية المسألة بتوحيد الانسان في يتمه أي بتخليه عن تراث كامل من التراكم الذي أفضى الى صورته الراهنة .

على أن الخطاب الذي يوجهه « المناضل الطبقي على الطريقة التاوية » لا يحقق لنفسه تلك الطوباوية الجمالية بمقاصدها التي ضمنا ، وإنما هويتوجه في الدرجة الأولى ، وأساساً ، الى الهويات الملغاة ، داعياً إياها الى إلغاء ما هو ملغى ، والحضور في « التخلي عن الأصل » بالتمازج مع اليتامى الآخرين . . و يبدو اليتم كما يصوره الخطيبي اغتسالا من رجس الهوية ، كما تبدو (الخنثى) حلاً لسطوة الذكورة . لأن اليتيم ، سيتمكن من امتلاك وحشيته التي تصرع العدو الطبقي :

(في كل مكان يسكب كيانُهُ اليتيمُ نشيداً وحشياً) (ص ٥١) .

ولأن الأسرة تلوّثُ ، والزوجية تمتصُ ، والمؤسسة تقود الانسان الى النكوص :

(الأفضل مجامعة الجماع) (ص ١٤) .

الأفضل ممارسة « الجماع المركّب » ، الأفضل من وجهة « المناضل الطبقي » هو الازدواجية المبدعة التي تتأتى عنها حالة الخنثى . فهي الحالة (الثالثة) التي تتيح تحقق :

(انقل جسدك الى نشوة الآخر) (ص ٢٤) .

وهذا لن يتم إلا بالتخلي عن الأنا ، التي تُمركز العالم في الذات ، ومن جرائها توالد عبر التاريخ طغاة العالم . إذن :

(انتزع نفسك من متعتك الجوانية) (ص ٢٤) .

لأنك إذا كنت :

(ترغب بالثورة المتعددة للكمّ
أولى بك ان تدك صرح كل ثروة
تحلم بتحويل عجيب للعالم
فمتى تجرؤ على فكّ وحدة رغباتك ؟) (ص ٢٦) .

من هنا تبدو ، إذن ، شمولية مرامي ايديولوجيا (الخطاب الشعري) الذي يتوجه به الخطيبي في مناضله الطبقي على الطريقة التاوية من قارئه المفترض :

الجنس . السلطة . الثروة . الثورة . لا بد ، وفق رؤية الخطيبي ، من تفكيك كل هذه البنيات ومعانيها السائدة . بالتفكيك (٦) يتم نفي المشهد المألوف ، وإحلال ما يبدو ، أقله ، عجيباً ، نحو مراوحة وزوغان يفترضهما النحت من أفقي الماركسية والتاوية :

(تأمل إذن خطابي الاهتزازي
لانه يفكك طريق الأصل) (ص ٢٦) .

يتقصد الخطيبي كما ألمحنا قبلا أن يكون خطابه موجها الى انسان الثقافات المختلفة ، و بالتالي فهو خطاب أممي مصدره فكرة الازدواجية الثقافية التي تبلورت في المغرب بفعل التطور القسري الذي فرضه الاستعمار الفرنسي على بلاد المغرب العربي على أنه يخصّ من حين الى آخر طرفاً محسوساً ومعلوماً هو الغرب بدعوته و باشاراته :

(تعلم ناهضاً رشاقة لغتي) (ص ٢٨)

أو :

(لو عرفت اختلاف الاختلاف
لحملك علياً فرحك الدوّار
لو تعلمت أبجدية الآخر
لغمرتك لغة أعراقك بالزبد) (ص ٢٨) .

و يواجه الخطيبي الانشاء اللغوي لصورة البطولة في الصراع ، بالنقد . يستعير من الانشاء السائد لغته ، يستعير من الجمهور خطابه المشتق من لغة المسيطرين عليه ، و ينتقده ، بمباشرة وفظاظة متوصلا إلى :

(لو حملت جميع الشعوب المخضعة السلاح / لرقصت شامخة فوق جسد العدو الطبقي / ولكن الشموخ محض كلمة / لبناء جملة) (ص ٣٠) .

لا يمكننا أن نبعد من مخيلتنا بعد الفراغ من قراءة نص « المناضل الطبقي » ان يكون الخطيبي قد مال اثناء انفتاحه على العالم بدعوته الى الوحشية والبربرية ، ليستقر على مثال (البدوي) وصحرائه مصدران لليتم الذي يدعو الى اعتناقه . وقد تصادر إحدى الدراستين المنشورتين في الكتاب من القاريء هذا الاستنتاج ، وتحرمانه معاً من متابعة تشكيل انطباعه الخاص عن نص « المناضل الطبقي » ؛ فقد أكدتا لي ونفيتا على طريقتيهما غير انطباع خرجت به بفعل تجاوباتي مع النص .

يقول الخطيبي :

(ان الصحراء حقيقة يتيمة) (ص ٥٣) .

ربما يكون الخطيبي رجع بمخيلته وتصوراته الى الصحراء بالطريقة نفسها أو على شاكلة الطريقة التي رجع بها الانسان القديم الى البحر والسماء ليفك لغز الوجود ، أي الى العماء الكبير السديمي الذي كان أولاً ، ليكون من بعد هذا الفراغ ، كموضع أول ، إمكان تصوره ، قيام العالم ، أي ليصبح مقبولاً ومعقولاً لديه شَغْلُ هذا الفراغ / العماء ، بانقسام أول يفصل السماء عن الارض و يُرتِّب الكواكب والنجوم في مواضعها ، ومن ثم يجفف اليابسة ، بعدما يخرجها من الماء ، و يؤلف الحياة ، من نزول ـــ أو صعود البشر إليها .

قد تكون الصحراء معادلا مشابها لبدايات كهذه حقيقة أولى يتيمة ، على أنها إذ تحضر في نص « المناضل الطبقي » ، فانها لا تحضر لوحدها ، وانما تحضر معها الغزالة ويحضر البدوي ، ويحضر الفراغ ، وبالتالي ، فان في هذه الحضورات الأخرى المبثوثة في أرجاء النص ، ما يُذكِّر ، بل ويجسّم الدلالات العديدة التي لكلمة الصحراء . وبالتالي المعاني والقيم والتأريخ ... الذي تتيحه كلمة « صحراء » .

وإذا ما تثبتنا من هذا التحديد ، فان الطلاقة واللامحدودية اللتان يتيحهما اليتم ، يصبح لهما ارتكاز على أرض « جيوتاريخية » هي الصحراء . و يصير اليتم مشروع ظاهرة مردودة الى أصل ، أكثر منه فكرة شاسعة ، ومنقطعة عن الأصل !

ولوصح هذا ، فان عبد الكبير الخطيبي بعدما أطلق طوباويته الفكرية الى آمادها ، عاد وحشرها في مفهوم صغير ، لا لشيء ، إلا ليرتكز ، ليستقر ، وهوما يتنافى لديه وذاك الانفلات الباهظ الخيالي من سطوة المركز / الغرب . المركز السلطة المطلقة للذكر . المركز السلطة الثانية للفراغ ، السلطة المسمّمة للفراغ ، والمعمِّرة في الفراغ رغم شيخوختها ووهنها .

بعد هذا لا يعود لدعوة « المواجهة الانتحارية » لـ « المناضل الطبقي » مع « المركز » قيمة متماسكة في شمولها ، و يتحول « اليتم » الى حالة لها مرجعيتها ، بعد ما كانت حريتها وتخليها من الاثقال معادلا مناقضاً لعبودية « الأصل » وسطوة « الهوية » .

ان الخطيبي . باصراره على البقاء معلماً حرم مناضله الطبقي من تبييض كامل المساحة ، كامل الفراغ الذي بدل من أن يلعب فيه كراقص حر ، راح يملأه بالمواعظ !

و بإصراره على مزاولة الوعظ والحكمة ، حرم القاريء من أن يكون لاعباً ، فأصبح منصتاً ، ومن ان يكون مشاركاً ، فأصبح موضوعاً يتلقى . فبماذا إذن يختلف مناضله الطبقي عن « القضيب » القاذف الذي يفرغ المنى العالي في الأرض المتلقية الواطئة ؟ فالعلاقة الجنسية التي يدينها الخطيب ، مثلا ، هي العلاقة ذات المرتبتين : الأعلى والأسفل (الوضع الكلاسيكي للمضاجعة) ، أو الوضع الكلاسيكي للعبودية : ممثلة بموضوعي السلطة والشعب ، الحاكم والمحكوم ، ومن ثم ، لدينا ، الحكيم والمستمع ، أيضاً .

إنني أرى قصيدة عبد الكبير الخطيبي التي تفتقر الى الشعري والشاعري . مثلها مثل سهم طائش . طائش ومرتد . وهي بالتأكيد سهم لم يتلاش ، وانما سقط بعد طيش . ومن الممكن لناقد تحليلها ومناقشتها على مستوى اللغة والمخيلة ومحمول الكلام ومدلولاته وطبقاته العديدة ذات الاشتباك والكثافة بأكثر دقة مما فعلت الدراسة الملحقة بالنص أو ما تفعله هذه المقالة ، ولا الطرق الى الدراسة الأخرى التي وضعتها كريستين بوسي غلوكسمان ، لأن هذه لم تركز دراستها على قصيدة « المناضل الطبقي » ، وانما تناولت مجمل كتابات الخطيبي ، في حين عمدت الدراسة الأخرى لمحمد الزاهيري الى مساءلة النص بالمقارنة مع نص (التاو) للاوتسو ، وهو المصدر الذي اشتق منه وأخذ عنه وحاكاه عبد الكبير الخطيبي ، مازجاً ما أخذ بما تبقى لديه من أفكار وتصورات ماركسية .

يركز الخطيبي على حتمة محاكاة النص الآخر ، كما فعل في « المناضل الطبقي على الطريقة التاوية » فلأنه يعتبر ذلك ـــ كما يعتبره كتاب ومفكرون فرنسيون ـــ فعلا مهما من أفعال التلاقي بين النصوص والحضارات □

◆

(١) محمد الزاهيري . الخطيبي : فكرُ الاختلاف وكتابة الجسد نشرت هذه الدراسة في مجلة الثقافة الجديدة المغربية ٢٩٤ سنة ١٩٨٣ ، وألحقت بالكتاب هي ودراسة أخرى بقلم تريستين بوسي غلوكسمان تناولت فيها مجمل أعمال الخطيبي المرتكزة الى مفهوم « الاختلاف » . بالتفاهم بين المترجم والمؤلف والناشر .

(٢) المناضل الطبقي على الطريقة التاوية (ص ٩) .

(٣) الكتابة والاختلاف . جاك دريدا . ترجمة كاظم جهاد . سلسلة المعرفة الفلسفية . منشورات دار توبقال . المغرب . ١٩٨٨ .

(٤) توضح تريستين بوسي غلوكسمان مفهوم الاختلاف في دراستها حول نتاج الخطيبي الملحقة بالكتاب فتقول : « ان ندفع الى الكلام ما يزوغ باستمرار ، والى اللعب « الاختلاف الذي لا يمكن تنويه » ، هو أن نستسلم دفعة واحدة الى هذا الفضاء العائم المنتشر بين حدين أو نصين . فضاء من شأن الكتابة فيه أن تستدعينا وتفرقنا في آن واحد . موضع غير متموضع ، قلق ودائم الاختراق للحدود المقامة بين « شرق » و « غرب » ، وبين العربية والفرنسية وثقافتيهما . موضع يكون التفكير فيه « عبوراً الى الآخر » .

(٥) « المناضل الطبقي على الطريقة التاوية » (ص ٢٣) .

(٦) يشخص جاك دريدا فكرة « التفكيك » في حوار أجراه معه كاظم جهاد ونشر في الترجمة العربية لكتابه (الكتابة والاختلاف) (ص ٤٧) ، قائلا : ان الميتافيزيقيا كما عبرت عنه في موضع آخر ، ليست تخماً واضحاً ، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط يمكن ان تخرج منها وتوجه لها ضربات من هذا « الخارج » ، ليس هناك من جهة ثانية « خارج » نهائي أو مطلق . إن المسألة مسألة انتقالات موضعية ، ينتقل السؤال فيها من « طبقة » معرفية الى أخرى ، ومن معلم الى معلم ، حتى يتصدع الكل ، وهذه العملية هي ما دعوته بـ « التفكيك » .



نــادر ســــرور



« ندماء المرفأ، ندماء الريح »
نصوص
أمين صالح
اصدار شخصي. البحرين. ١٩٨٧

■ لا معنى لفكرة السرد من أساسها لدى أمين صالح في « ندماء المرفأ ندماء الريح » ، ما لم يكن مدخله إليها ذاك التشابك اللغوي والصوري ، وتلك اللغة الشعرية ، وهما عدته في سبر العالم : اكتشافه . فالكتابة تقدم نفسها بصفتها مشروعاً آنياً لمتابعة أفعال مضارعة لأشخاص لا تكتمل ملامحهم ، أشخاص شعريين يتحركون في أجواء حلمية . وهي كتابة تميل الى مخاطبتهم ورصد ملامحهم ، ولا معقولية سلوكهم ، بواسطة لغة تتدفق كما تتدفق لغة الشعر بل لغة يمكن إحالتها على الشاعري ، تقيم زمنها ، دونما أدنى اكتراث بالزمن الواقعي ، بل أيضاً و بقطيعة نافية للزمن الفيزيقي .

وهي أيضاً منذ صفحة الاهداء ، كتابة ملتبسة لما يحاول الكلام اشتقاقه واقامته من دلالات جديدة ومعان غير مطروحة ولا متوقعة ، وتتحول الكتابة الى صعوبة إذا ما أضفنا الى ذلك ما يختزنه الكلام من دلالات رمزية ، وما يسوقه و يعتمده من تلك الدلالات لاضاءة النص ومراميه . « من ذا الذي يهز قاربنا » ، « الخسوف » ، « ندماء المرفأ » ، « الدليل » ، « غبار المدائح » ، أولا . و « الظلّ المحارب » ، « نزهة الطوائف » ، « للماء الناسك » ثانياً .

تنفتح هذه النصوص على بعضها ، بواسطة مناخ اللغة وقاموسها ، وأسلوب الكتابة . و يكاد التقطيع وكذلك العنونة ، أن يبدوا وهميين . فعلاقات الكلام و بناء الجملة ، وطريقة توليد الصور ، كل هذا يجتمع في نسيج واحد .

انه ، إذن ، « النص المفتوح » الذي لا يقول انتماءه اختياراً أو قسراً . النص الذي تتركنا لغته ومقاصده واكتشافاته أمام احتمالات كثيرة . فيه يجتمع الوصف الى التداعي الحر ، الى السرد الى الانشاد ، الى التوالد الصوري ، إلى البوح . النص الخطر بما يتيحه من مزالق ، وما يفاجيء به قارئه ، ومن قبل كاتبه ، بتحليقات المنفتح على الادهاش ، والباحث عن علاقات جديدة للغة ومنطقها الصادم ــ المقلق ، والجميل أيضاً ، كما هو الحال لدى أمين صالح .

أمين صالح يتركنا حائرين وأحياناً متخبطين في فضاء كتابته الشاسع ، المحتشد بعناصر وحيوات وأجواء غرائبية لا تقطع خيوطها تماماً مع حالاتها وطبائعها وماهياتها الأولى . ومن هنا غالباً يتولد القلق لدينا . فلو كان انقطاع تام ، لكان لنا أن لا نتحول عن سبر النص دونما تلفت ، ولأخذنا بما أقام من عالم وألف من مناخ . ولكن تلك الخيوط التي لا تني تقودنا الى منتصف طريق نحو الأصل ، متعثرين بإشكالية الدلالات ، وغايات الرموز ، هي التي تشوش على النص طلاقته .

ولكن أوليست هذه المسألة هي من صميم مشكلات كتابة ما يسمى بالنص المفتوح الذي لا يقيم اعتباراً للناجز ، ولا يتحقق الا بتحطيم الحدود بين أجناس الكتابة ، ليكون شيئاً مختلفاً عنها كلها ، وإن كان يأخذ منها كلها .

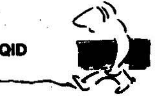
ومن هنا ، من هذا التحقق يتحول الكاتب الى رؤيوي ، وتتحول الكتابة الى رؤيا تحطم المنجز والناجز ، وتستعيد صلاتها الأولى وأقوال البريئة التي لم تمس قبلاً لدى أمين صالح . أو ان الكاتب يخلع عليها من هوسه ورغائبه وتصوراته هالة ما لم يُمس ، ليمسها هو ليكون هو البادىء وعلى النحو الذي يتحقق له جمالها وتتحقق له معانيها .

مزالق النص المفتوح كثيرة . وآفاقه متعددة ، لذلك تتعدد قراءاته ومستوياتها .

ونحن هنا لا ندعي وصولاً الى استنتاجات في قراءتنا نصوص أمين صالح ، وإنما نقترب من نصه ، متسائلين ، ومحاولين الاشارة ، فهي دعوة الى قراءته . وليس إحاطة بما كتب ، حيث من العسير اختزال لغة هذه الكتابة في كلام يقال فيها ، ولا حتى تدوين انطباعات أولى أو طفيفة حولها . فهي غير قابلة للاختصار في معان ، ولا يفيد اقتطاع عينة منها لتكون نموذجاً دالاً في صيغته على صيغها . ولا أعني بذلك أنها مستغلقة وعصيّة على القارىء ، ولكن طبقاتها الكثيرة ، وتشابكها في حالات ذات طابع تهويمي تحتاجان الى مغامرة نقدية . ومستويات من القراءة ، ما يزال النقد الشائع دونهما □

«المداد»
شعر
ابراهيم بن محمد العواجي
إصدار شخصي. المملكة العربية السعودية. ١٩٨٨

■ يدرج ابراهيم محمد العواجي في قصائد كتابه مداد (٣٧٢ صفحة) على نهج سواه ، متنقلا بين القصيدة العمودية والقصيدة المفعّلة ، ومُضيّعاً كل أثر لقول شخصي ، فلا تتيح الصياغات المعادة واللغة العمومية والمراوحة بين شكلين ومفهومين للشعر أي إمكان لصوغ متفرّد وللغة خاصة يمكّنان القاريء من العثور على صوت الشاعر وحضوره الخاص وسط الأصوات الشعرية العربية الأخرى . انه يبدو أسير السكّة التي مرّتْ عليها مئات العربات ، وقد وصلتها عربته متأخرة . همومه في الغزل والحب والنجوى والبوح لا تبتعد بل قد تُقصّر عن هموم الرومانسيين العرب الأوائل ، لغة ورؤى ومضامين تضم المجموعة مائة قصيدة وقصيدة زينت بأكثر من سبعين رسماً ملوناً أغفل اسم فنانها □



بالشام أهلي والهوى بغداد

شعر

يوسف الخطيب

دار فلسطين للثقافة والاعلام والفنون. دمشق. ١٩٨٨

■ تضم هذه المجموعة للشاعر يوسف الخطيب ثماني قصائد من الشعر المنبري تُنشُد في مجملها تحريض القاريء، بعد ما كان لها أن دغدغت اسماعه، حيناً، وهاجمتها أحياناً. شعر ينشد «المفارقة في التنافر»، و«المفارقة في الأحداث»، يتوسل الحدث السياسي الأبرز في حياة العرب (اغتصاب فلسطين)، وينسج شعره من خيوط الخطاب السياسي الذي أحاط بهذه القضية، وهو أي الشاعر الخطيب إذ يرفض بشعره عن قصد ووعي مضمون الخطاب العربي السائد في حيرته وأشكاليته بإزاء قضية فلسطين، فإن شعره ظلّ اسير الشائع والدارج من مفردات هذا الخطاب، شعره يتأسس على المباشرة والفخامة والاستعراضية، وعرض الذات بصفتها كل شيء، بصفتها الحاضر والماضي والمستقبل في رؤيا أحادية سكونية، لا يغير الانكسار العربي فيها لا لغة ولا موضوعاً، يزيدها وهماً وغروراً:

إنّا سقينا خطوط النار من دمنا
فليسقها الشيخ بعض الزيت، إن يَهَبِ
لا والعروبة، لا كلّت سواعدنا
صوّالةً بسنان الروع والقضبِ
لا والعروبة، أوشلّتْ سواعدنا
إن لم نُفجّر مدى الصحراء باللهب

من «هذي الملايين»

أو:

هم الغزاة وإن شدُّ بيارقهم
على الديار، وان عاشو، وان فجروا.
قبض الرياح جنى احلامهم، وسُدىً
سيعبرون وأسلاف لهم عَبَروا
لا والعروبة، لن يبقى لدولتهم
سبرليوم حساب الشعب مُدَّخَرُ

يقع الكتاب في مائة وخمس وعشرين صفحة من القطع الصغير□

«المفارقة وصفاتها»

موسوعة المطلح النقدي (١٣)

تأليف د. سي ميويك

ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة

منشورات دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. ١٩٨٨

■ يضم هذا الجزء من الموسوعة موضوعات وأمثلة وتحديدات تتعلق بالمفارقة تحت أربعة عناوين هي: «مقدمة ـ تمهيد»، «مفهوم يتطور»، «تشريح المفارقة»، «ممارسة المفارقة». ويأتي هذا الكتاب في سياق سلسلة من الدراسات المكثفة تتناول المصطلحات والمفهومات التي دخلت النقد الادبي في العصر الحديث، تسندها أمثلة من آداب لغات عالمية شتى، تنير المصطلح أو المفهوم الأدبي أو الفني مثل: الرومانسية ـ الواقعية ـ الملحمة ـ الرعوية ـ الحبكة ـ الرمزية ـ الاسطورة ـ القصة القصيرة ـ الشعر الحر.

يقع الكتاب في مائة وسبع عشرة صفحة من القطع الكبير□

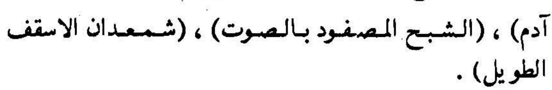
« الناسوت »

شعر

جمال جمعة

اصدار شخصي. كوبنهاجن ١٩٨٧

■ يضم كتاب جمال جمعة (الناسوت) سبع قصائد يمتاز أغلبها بالطول، و يتألف من حركات ومقاطع. والقصائد هي: (نون الناسوت)، (عويل المنفى)، (على العتبات أمدّ يدي)، (السيرة الناقصة لعلبة صفيح بأكملها)، (نشيد ابن



آدم)، (الشبح المصفود بالصوت)، (شمعدان الاسقف الطويل).

في هذه المقالة قراءة لقصيدة واحدة طويلة من المجموعة هي (الشبح المصفود بالصوت)، لا نقول إنها تمثل بالضرورة كل قصائد المجموعة، على أن قاموسها اللغوي، وأخيلتها، وتلك السلسلة من المبالغات التي يفصح عنها الكلام والتصورات، وذلك الاحتدام التَعِس الذي يَنْفُر و يُنَفِّر يكاد يكون قاسماً مشتركاً بين لغة هذه القصيدة ولغة القصائد الأخرى. في حين تتشابه الأفعال الشعرية، و يتحول هذا النص إلى عينة يمكن من خلالها استخراج نظرة الشاعر، وطريقة عمله الشعري وطبيعة نتائجه الشعرية.

ولو كانت الاشارة الى مرجعية جمال جمعة الشعرية ضرورية، فإن مرجعيته لا يمكن أن تدلّ إلا على تلك الانجازات الباهظة النتائج التي قدمها عقد السبعينات، ويمكن تلمس اثر ما راج من صوغ واهتمامات وموضوعات شعرية في ذلك العقد، بالطرق والوسائل والأدوات الشعرية نفسها أو المشابهة لها، في شعر جمال جمعة في كتابه (الناسوت) ذي القصائد المغفلة.

في القصيدة، منذ مطلعها ثمة أقدام تتحرك، وشبح مصفود يسير. يُقلق صمت شخص نائم في دهليز. بما يعني ان الشبح يسير في دهليز، نام فيه شخص آخر. « تمرّسنين ».

و « حديد مسحول تحت زفير حار يترصدني ».

بعد مرور سنين، إذن، هكذا، بإعلان عن مرورها، كما لو كانت كل تلك السنوات غير المحددة التي مرت مجرد فاصل ابيض بين السطور الثلاثة الأولى من القصيدة، يتدخل الشاعر بضمير المتكلم ليعلن عن زفير حار يترصده فيما هو: « وأنا ألهث كالمذبوح » لماذا؟.. نحن لا نعرف، لأنه ينتقل، قبل أن يضعنا في صورة السبب، إلى « وأعدو أميالاً في داخل جمجمتي ». وهكذا تتحول جمجمة الشاعر الى شارع. وليجعل القاريء يتشبث في رمزية المعنى الذي ورّط نفسه فيه يشرح: « وأهرول فوق مكاني ». وفي هذه الاثناء ينبهنا الى حدث ▷



خطير : « جُزَّتْ أمم عن آخرها » كيف ، ولماذا ، ومن هي هذه الأمم ، وما علاقتها بالشبح المصفود (الذي لم نعد نعرف ما حلّ به) ؟.. لننتظر ، لعله يخبرنا . ولكن الشاعر ينتقل مباشرة الى : « والريح تشمشم مثل الكلبة بحثاً عن شمعي » . و « احتشدت في صدري المشعر صرخات الغابات الاولى » و « وأراني أهتف وسط لهاثي » : « أين تركتُ قطيعي » ؟

لقد تحول الشاعر ، هكذا ، بضربة مجازفة في فضاء النص — إذا كان من فضاءله — الى راع .. وقد توصل الى هذا التحول ، بعد لغة برقية .. خيّل إليّ بادىء الأمر ان التنوع وعدم التجانس الكامن في أسطرها المتعاقبة ، كامن في عرضها البرقي ، الذي سرعان ما يتوقف ، لتبدأ القصيدة في نسج نفسها من تلك العناصر التي تقدمتها ، أو من نسيج له صلة ما بتلك العناصر واشاراتها ، ومدلولاتها .

على أن القصيدة لم تنحو هذا النحو ، وانما استمرت في النمو ككرة مستحيلة يتآلف فيها عنصران أساسيان مشتقان من الحركة والسكون ، عنصران يحضران في تصورات محتدمة أقصى الاحتدام ، على نحو يخلخل نمو القصيدة و يفقدها كل توازن .

بعد تنبه الشاعر الى أنه راع ، وإعلانه عن ذلك وتساؤله عن المكان الذي ترك فيه قطيعه ، يعيد أول سطر في القصيدة : « تحركت الأقدام » وبدل أن يجيب توقعنا بما توقعناه : الاخبار عما يفيد بحالة « الشبح المصفود » عنوان القصيدة — أو حتى مصير النائم في الدهليز ، يبدأ الشاعر تلك السلسلة الطويلة من الجمل الفعلية ، وتلك الأفعال التي تتراكم ماضية ومضارعة وتستمر الى الصفحة ما قبل الأخيرة من القصيدة المؤلفة من ثماني عشرة صفحة . وقد حشد الشاعر في هذه المسافة ، من البياض والكلام ، شعوباً وحضارات ، وأزمنة وحالات ومقابر في أجواء غاضبة ومولولة ومحتدمة ، فقد نظّم المجازر وأقام الضياع ، وحقق الفقدان ، ونشر الجثث ، والباكين ، وتناسخ من حالة الى حالة كلياً وجزئياً ، وافتتح الغابات ، وواجه صنوف الحيوان وعالج الوحوش .

لولا تلك الاحالات والاشارات التي يطلقها النص نحو الخارج : الجغرافي — السياسي — الاجتماعي ، لظلّ النص مستغلقاً ، ولولا الاعانة التي تقدمها لنا نصوص مجاورة له ، لما كان في وسعنا فك طلاسمه . فالتجربة التي تقدمها القصيدة هي تجربة تفترض شخصاً معتقلاً هو الشاعر . وما تلك التعبيرات التي يطلقها غير « فحيح محظور ينبح في حنجرتي » لأن الشاعر في حالة من الشبق اللغوي ذي المصادر الجنسية ، الذكورية ، المعتقلة فيه بفعل الاعتقال ، ومن هنا يمكننا تفسير ذلك الاحتدام اللغوي ، وذلك التشوش الذي شوّه عمل المخيلة ، بفعل تدافعه الاحتقاني :

« أنبش كالمسعور » ، « افتش عن أُنثاي » ، « تنهشني نفسي » ، « تتركني مثل الجثة تحت ضباع جائعة » ، « لأ ولول في غاباتي » ، « بحثاً عن ضلعي المفقود » ، « الريح ستعوي » ، « تصلصل في أذني » ، « فحيح محظور ينبح في حنجرتي » ، « يدي تدعوني ان اتشعبن » ، « الصوت يكبلني » ، « اتواثب حولي كالنمر المسمول » ، « فضاء يعوي » ، « ضلعي المقلوع » ، « نقشت عوائي » ، « جف الجرح الناضح من خنزيري » ، « الشمس التصقت بالجلد المدبوغ » ، « احرقت الاغصان » ، « الورق المسلوخ » ، « كأني فوق سرير افاع » ، « البرق سينقضّ وكبله الله » ، « الأرض المدروزة بالسكين » ، « تطقطق تحتي عظام شعوب بائدة » ، « نفرت ثيران سكوتي » ، « رأس الشمس المذبوحة » .

وقد أمكننا احصاء الحيوانات والطيور والزواحف التالية :

الكلب : مؤنث . مفرد .
الضبع : مذكر . جمع .
النمر : مذكر . مفرد .
الذئب : مذكر . مفرد .
النسر : مذكر . مفرد .
الخنزير : مذكر . مفرد .
أفعى : مؤنث . جمع .
الثعبان : مذكر . مفرد .
الثور : مذكر . جمع .

هذا فضلاً عن مبادلة صوته وتنفسه مع أصوات وأنفاس بعض الحيوانات الواردة هنا ، في وضعيات تسببت بها الرغبة الجنسية ، والدافع الجنسي المقموع . الذي انطلق معادلة الغريزي الحيواني الى أقصى حد ، بل والى الدرجة التي لم يعد الشاعر معها متمكناً من السيطرة على هذا الدافع فعبّرعنه باللا لغة ، أي بالتصويت وتدوين تصويته حروفاً لا يؤلف اجتماعها معنى غير التصويت المجرّد ، قبل نهاية القصيدة :

(بُخ حُمْ بُخ تنشرْسكسورانيما)

ولا ينفي هذه الخلاصة ، التي تلوح أمامنا إلا إذا كان هذا المقطع — وهو أمر يبدو مستبعداً — هو ترجمة كلام ما في لغة ما الى العربية .

إن مفردة « الضليل » ، ولا نعرف ما إذا كان الشاعر قد عنى بها الشاعر الضليل دخلت على القصيدة في أواخرها ، وقد عاد الى القصيدة شيء من مطالعها في قفلة تضيء أمراً واحداً وهو أن الشاعر يرزح في القيد :

(واقلقني صمت النائم في الدهليز
وكنتُ أصلصل
قيدي)

انه النائم نفسه في الدهليز ، وصمته نفسه ، ولكن من هو هذا النائم ، وما هي وظيفة وجوده في القصيدة ؟ ما زلنا لا



نعرف .. كما اننا لم نعرف لماذا احتشدت كل تلك الرؤى بلا مبررات فنية افترضتها القصيدة ، فإذا بنا معها بإزاء نص يعتدي على مخيلتنا بفوضاه ونسيانه ، وأسماله التي راح يجرجرها وراءه ، فهوعلى احتشاده فقير ، ورغم شاعرية صاحبه الأكيدة ، إلا أن شاعره يبدو ضحية لا شعوره ، وضحية عجلته .

نص يحتاج الى عشرين عاملاً يرفعون من أرض القصيدة أنقاضه ، و يفلتون ما وقع في شباكه من حيوان بريء ، ساقته مخيلة صاحب القصيدة الى فخ الترميز ، فنزعت منه صفاته ، لتخلع عليه صفات رتّبتها له مخيلة تقليدية .

إلا أن مشكلة جمال جمعة ليست فقط في تلك الفوضى وذاك الاستسلام للاحتدام والجعجعة العالية وإنما ايضاً في مفهومه للعالم ، وللشعر بالتالي ، فهو واهم أنه انما يكتب قصيدة حديثة ، لكنه لم يتسلح وهو يفعل هذا ــ بغض النظر عن نجاحه أو فشله الشعري ــ بمفهوم حديث حقاً ، ففي الجوهر .. تبدو هناك نظرة شديدة السذاجة والتقليدية للمرأة .. إنه مثل اسلافه الذين كتبوا القصيدة التقليدية ينظر الى المرأة بصفتها أحد أضلاعه . و يناديها كما ينادي أي ذكر (حيواني أو انساني) بـ : « انثاي » فصدره هو الذي يقال فيه : « احتشدت في صدري المشعر صرخات الغابات الأولى » . إنه صدر الذكر الغرّ الذي اكتشف ذكورته للمرة الثانية عندما أحسّ بالشعر أحد العناصر المؤكدة لقوة الذكورة .

على أنها لدى جمعة ذكورة ما تزال خائفة ، فهي ما تزال تنقصها الخبرة و ينقصها النضج :

(لأ ولول في غاباتي
بحثاً عن ضلعي المفقود)

إن أقصى لعبة فنية لجأت إليها القصيدة هي لعبة التقابل التبادلي المطروقة والمكررة في الشعر العربي الحديث على مدار سنوات طويلة ومثالها لدى الشاعر :

نفرت ثيران سكوتي في الوديان / وروّضها الصوت سكنت أجنحة الصرخات / وأفزعها الصمت .

إن كتابة جمال جمعة في (الناسوت) هي كتابة في المهجر ، ومع ذلك فإن هذا المهجر ما يزال لم يؤثر فيها .. انها كتابة اللغة التي تقيم في اللغة . وليس اللغة المقيمة في العالم ... فلا مكان يمكن أن يكون غير مكان في الماضي .. وعندما يكون الكلام مضارعاً ، يختفي المكان وتحلّ محله مفردات الحنين والحزن والبكاء والتألم ، بمعنى آخر تختفي الكلمات التي تدل على الأشياء وتحلُّ الكلمات التي تدل على معان مجردة . وهذا طبع في الكتابة الشعرية العربية المهاجرة ، بدأ يختفي لدى الشعراء الجدد . وتجربة جمال جمعة ــ من خلال انجازه : (الناسوت) تبدو منقطعة عن التأثر بانجازاتهم . والاشارة هنا الى شعراء يقيمون في باريس ، ولندن ، وقبرص وعواصم غربية أخرى .. تتأسس من خلال انجازاتهم مهجرية جديدة ، للمكان حضوره الحي في شعرهم . في حين يختفي مثل هذا الحضور للمكان في (الناسوت) لصالح مكان أول تستدعيه الذاكرة من الماضي ليقف شاعرها على اطلاله في قصيدة تستعير شكلاً حديثاً لتكون متخلفة . وهي علّة كتابات شعرية كثيرة □

« ولادة نجمة »

شعر

عز الدين الادريسي

اصدار شخصي ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٨

■ أول ما يلفت النظر في هذا الكتاب المؤلف من ٢٣٠ صفحة من القطع المتوسط ، تلك الثقة المفرطة لصاحبه في تقدير صنيعه . وثاني ما يشد متصفحه ليتوقف و يتأمل في هذا الكتاب / الحدث ، هو ذاك الفرق الفادح بين العنوان والمعنون (ولادة نجمة ــ ديوان شعر) ، وهو الفرق الذي ذهب ضحيته المؤلف . عز الدين الادريسي ، عندما اعتبر ما خطته يده شعراً ، فإذا به يكتب سجعاً ، مقفى ، ولكن غير موزون .

فالكتابة في (ولادة نجمة) تستعير شكل الشعر تقطيعاً ، ولكنها ، أقله ، لا تكترث بالأوزان ، وهي إذ تصون نفسها من الطلاقة التي من شأن التفاعيل أن تمنحها لنص شعري مقفى ، تجعل من كتابة الادريسي منزلا بمئات الأبواب ، تفتح كلها على غرفة واحدة كبيرة خاوية من أي شيء . فالكاتب لا يحقق كتابته في ما عرف بالقصيدة العمودية ولا يفترق عنها الى القصيدة الحرة وإنما هو استعار من القصيدة الحرة خلّوها من الوزن ومن القصيدة العمودية قوافيها ، وأهمل في القصيدتين شاعريتهما المتحققة لهما بفعل أسباب تختلف في القصيدة الحرة ، عنها في القصيدة العمودية .

من تجليات الثقة المهلكة لدى الأدريسي ما عبّرت عنه مقدمته لكتابه . ونسوق هنا فقرة منها من غير ما تعليق عليها :

« تابعت نشر دواويني بعد النجاح الذي عرفه الديوان الأول في بلدي الحبيب المغرب وكذا في البلاد العربية التي وزع بها . و يرجع ذلك من دون أي شك الى رضا القاريء العربي عن النهج والاسلوب اللذين طبعا كتاباتي المتميزة بوضوح الرؤية وسهولة التعبير وتناغم الكلمات وعمق المواضيع دون سعي ضائع وجهد عقيم للبحث عن لفظ محدد أو وزن معلوم (!!) » .

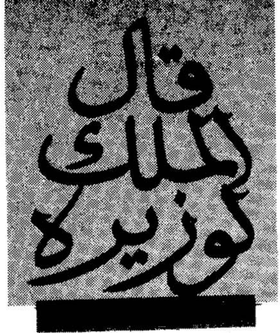
يكتب عز الدين الادريسي عن فلسطين وأطفال الحجارة ووحدة العرب واحزان لبنان ، وعن الله ومحمد وسناء المحيدلي. كلام تنقص صاحبه الموهبة ، و يعوزه الإدراك .

لكن هذه الركاكة في كتابة عز الدين الادريسي المهدور من أجلها ورق وحبر وغلاف جميل للفنان ابراهيم حنين أضافت الى كل هذا طلاء فكاهياً غير موقع نقتطف منه :

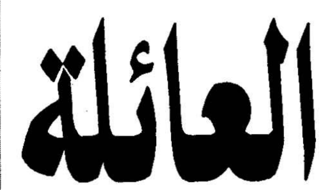
« محاولة أخرى على طريق الشعر الحرّ الملتزم والجاد لاعطائه مكانته الحقيقية في أفق مستقبل الشعر العربي المتفتح نحو العالمية في أبعادها الفكرية والانسانية والجمالية » .

بدأ الادريسي ظهوره على « القراء » العرب بكتاب أسماه : « اشراقات » ولم يقيض لنا أن نراه . فهل يعيدها ثالثة ؟! □





زكريا تامر



العائلة

■ جلس الملك في حديقة قصره، وجلس وزيره بالقرب منه.
نظر الملك الى العشب الأخضر الملتمع والأشجار والورد المتعدد الألوان، ونظر الى السماء، فاذا هي عميقة الزرقة تعبرها غيمة بيضاء صغيرة، فطغى عليه حب لكل ما على سطح الأرض، وحدق الى وزيره بنظرات متفحصة، ثم قال له بلهجة مشفقة: «يبدو عليك التعب الشديد، منذ سنوات لم تنل أي اجازة».

قال الوزير: «اذا كان التعب غايته خدمة الرعية فهو ليس تعباً. المهم ألا يتعب الضمير».

قال الملك: «العامل يشتغل في النهار و يستريح في الليل، أما أنت فتشتغل في الليل والنهار».

قال الوزير: «أن أسهر الليل خير لي من أن يحاسبني ربي الحساب العسير على تقصير غير مقصود بدر مني».

فلاذ الملك بالصمت مفكراً. وفجأة قال لوزيره: «أتعرف بماذا أفكر؟».

قال الوزير: «الله وحده هو العالم بما تخفي الصدور والرؤوس».

قال الملك: «إنني أفكر في تنظيم جديد للدولة يكفل لك بعض الراحة. سأعين لكل قطاع وزيراً، والوزراء كافة يعملون تحت امرتك».

قال الوزير بامتعاض: «المهم أن نوفق في العثور على رجال مخلصين ذوي كفاءة. فلا شيء أصعب من إيجاد الرجل المناسب ليجلس على الكرسي المناسب».

قال الملك: «أريد وزير خارجية نشيطاً، يكون سفيري الى دول العالم، فيسافر و يفاوض، ويجمع المعلومات عن أعدائي في الخارج».

قال الوزير: «هذا منصب يليق بابني الأول فكأنه ولد ليحيا سائحاً متنقلاً من بلد الى بلد».

قال الملك: «وأريد وزيراً للتعليم يعمل و يعمل حتى لا يبقى أميّ واحد في البلاد».

قال الوزير: «التعليم أمر جليل، ولكن المتعلم مقدر له أن يشقى في حياته. وإذا كان فقيراً صار حسوداً. والحسد يقود الى التهلكة أو القنوط والتعاسة. ولعل أفضل من يشغل هذا المنصب هو زوج خالتي، فهو مغرم بالتدريس، ويجمع حوله الأولاد، و يلقي عليهم دروسه. وحين لا يجد أحداً ينصت له يلقي دروسه على الحيطان».

قال الملك: «وأريد وزيراً للزراعة يحوّل البلاد الى حدائق و بساتين وحقول خضر».

قال الوزير: «تذكرت ابن عمي فهو ذو يد مباركة ما أن تمس غصناً يابساً حتى يخضر و ينمو و يكبر».

قال الملك: «وأريد وزيراً للمالية، نزيهاً، أميناً، نظيف اليدين».

قال الوزير: «هذه الوزارة ليس لها سوى ابني السادس، فهو يغسل يديه بالصابون والماء الحار عشرات المرات في اليوم الواحد».

قال الملك: «وأريد وزيراً للثقافة».

قال الوزير: «لي أخ يصغرني سناً، وهو بلا عمل. ومن الظلم أن يبقى بلا عمل. وأظن أن منصب وزير الثقافة يلائمه خاصة وأنه يعني بالشؤون الثقافية والفكرية، ولا يترك مجلة فنية الا و يقرأها ويحفظ ما ورد فيها».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاعلام».

قال الوزير: «القابلة التي تولت اخراج أبنائي من ظلام البطن الى نور الدنيا هي أحسن وزير اعلام في الدنيا. فاذا قيل أمامها في الصباح خبر، انتشر الخبر وشاع في آخر الدنيا بعد ساعات».

قال الملك: «وأريد وزيراً للصحة ، يعنى بصحة الناس، و يشيد المستشفيات، و يؤسس المدارس للأطباء المهرة حتى يصبح العثور على مريض واحد أمر مستحيل».

قال الوزير: «أتريد وزيراً أم وزيرة؟ هذا المنصب مناسب للنساء مع اني ضد ان تعمل المرأة خارج بيتها، ولكن وجود امرأة وزيرة سيكسب بلادنا في الخارج سمعة حسنة. وابنتي مؤهلة لهذه الوزارة، فهي لم تلبسْ طوال حياتها الا الثياب البيض».

قال الملك: «وأريد وزيراً للشرطة، مهمته تمييز الخصم من الصديق».

قال الوزير: «أعمالي ستقلّ بعد أن يتولى كل وزير مسؤولياته. وأقترح أن أتولى بنفسي هذه الوزارة بالاضافة الى رئاستي للوزارة، وسأبيد خصوم مولاي قبل أن يقرروا ان يصبحوا خصوما».

قال الملك: «وأريد وزيراً قديراً للجيوش».

قال الوزير: «الملك العظيم يفعل ما لا يتوقعه الناس، وما يباغتهم ويحيرهم. كل الممالك والبلدان تختار مشاهير الأبطال قواداً لجيوشها. فاذا اخترنا مثلما اختار غيرنا لا نضيف جديداً جديراً باحترام التاريخ. واذا أردت يا مولاي ضجيجاً اعلامياً في العالم فاقترح أن يكون الوزير جباناً رعديداً لا يجرؤ على المشي في الظلام الا اذا كانت أمه تمسك يده. أما اذا أردت وزيراً يخشاه الأعداء فاقترح ان تكون مهنته الأصلية حفر القبور، فيرتعب الأعداء منه، و يعرفون ما ينتظرهم اذا ما تجرأوا على مواجهته في ساحة حرب».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاخلاق الحميدة».

قال الوزير: «البلاد ولله الحمد تعج بالناس ذوي الاخلاق الحميدة، وأصحاب الاخلاق غير الحميدة هم إما ماتوا ، وإما في السجون ينتظرون الموت».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاستيراد».

قال الوزير: «لا أحد يضاهي ابن عمتي في الخبرة في الاستيراد. وسنستورد النساء الجميلات من أقاصي الأرض لا لارضاء الشهوات بل لتحسين النسل، وسيكوّن الجيل الجديد شعباً من أجمل شعوب العالم».

قال الملك: «وأريد وزيراً للاقتصاد».

قال الوزير: «أخو زوجتي تاجر عريق يبيع الجمل على أنه دراجة أطفال».

قال الملك: «وأريد وزيراً للشعر ، يحضّ الشعراء على الالتزام بآلام الناس والتعبير عنها».

قال الوزير: «سأتجرؤ مولاي على مخالفتك، فالناس في عهدك لهم أفراح وليست لهم آلام. ولا آلام في حياتهم سوى آلام الصداع».

قال الملك: «وأريد وزيراً للصحراء. سأسميه وزير الصحراء. ستكون مهمته انشاء طرق جديدة في الصحراء، فاذا اكتظت الصحراء بالطرق أضيفت الى البلاد مدن جديدة. و ينبغي لذلك الوزير ان يقيم بالصحراء مع العمال، يبرد كما يبردون، و يعاني الحرّ كما يعانون ، وقد يمرض ويموت، ولكنه سيموت شهيد الواجب».

قال الوزير: «سننشر اعلاناً عن مسابقة صارمة الشروط. ومن كان ذا كفاءة فليظفر بالوزارة».

قال الملك: «حين سيبدأ هؤلاء الوزراء أعمالهم سيتاح لك آنذاك أن ترتاح».

قال الوزير: «ولكننا بحاجة الى وزير للشمس. الناس في الليل يضيئون بيوتهم بنور الكهرباء، و يدفعون في آخر الشهر ثمن الكهرباء، فلماذا يستفيدون من نور الشمس في النهار مجاناً؟».

ولم تؤلف الوزارة، ولكن الجباة القساة انتشروا في المدن والقرى، مطالبين الناس بدفع ثمن ما استهلكوه من نور الشمس □



Affix
Postage
Stamp
Here

AN.NAQID
Riad El-Rayyes Books Ltd.
56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ

Affix
Postage
Stamp
Here



Riad El-Rayyes Books Ltd.
56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ

Affix
Postage
Stamp
Here

Al-Kashkool
Riad El-Rayyes Booksellers
56 Knightsbridge
London
SW1X 7NJ